

Bausteine
zur Geschichte der deutschen Literatur
Herausgegeben von Franz Saran
Professor an der Universität Erlangen
Band XV

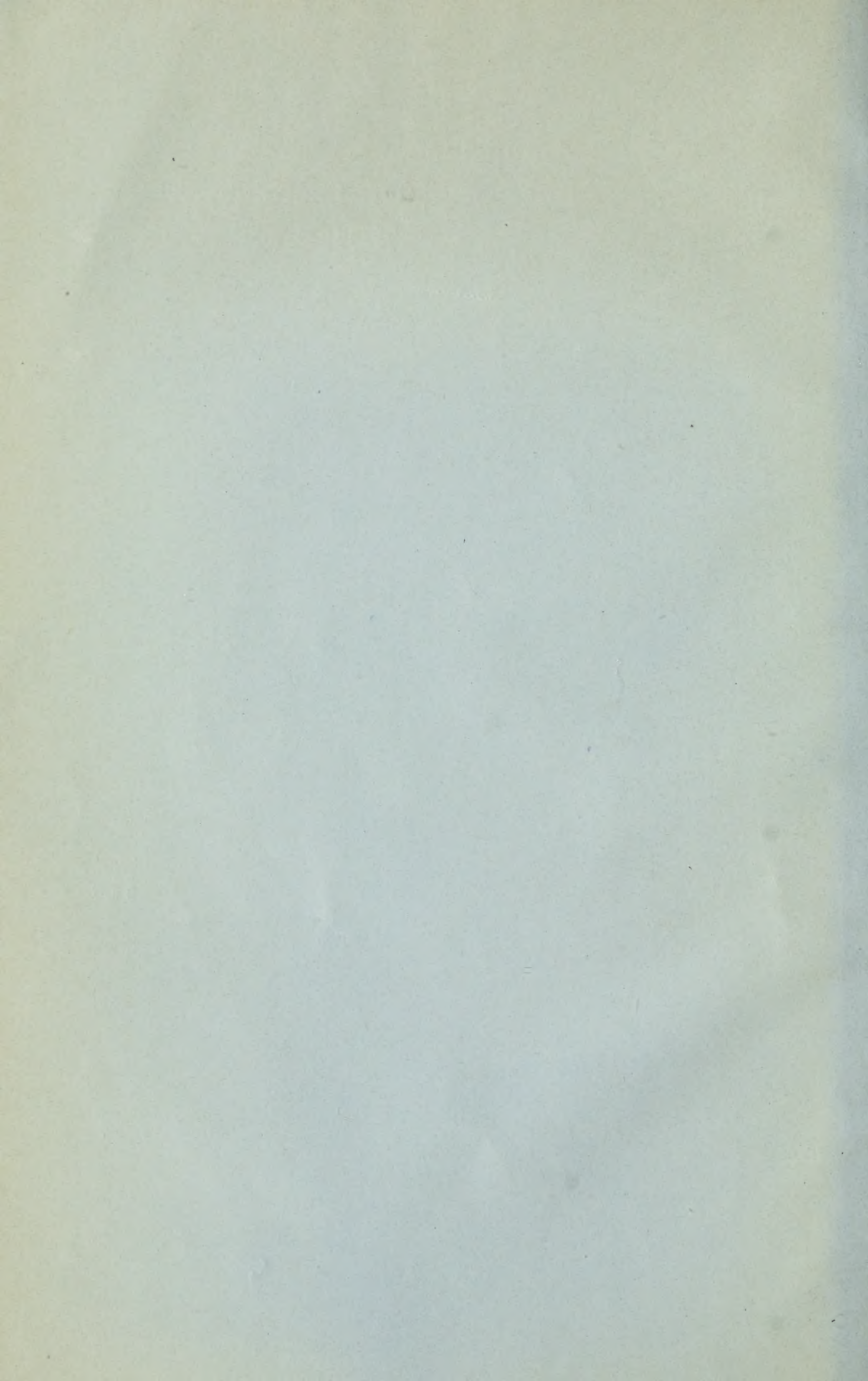
Das Hildebrandslied

Von

Franz Saran

Hildebrandslied

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1915



Bausteine
zur
Geschichte der deutschen Literatur

Herausgegeben

von

Franz Saran
Professor an der Universität Erlangen

XV

Franz Saran

Das Hildebrandslied

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1915

Das Hildebrandslied

von

Franz Saran

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1915

Elias von Steinmeyer

gewidmet

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
§ 1. Die Handschrift	3
§ 2. Die Niederschrift des HL. Methoden der Untersuchung	7
§ 3. Fortsetzung. Zwei Schreiber	18
§ 4. Abschrift oder erste Niederschrift? Abdruck des Textes der Hs.	23
§ 5. Fortsetzung	27
§ 6. Die Sprachform. Stand der Frage	42
§ 7. Die Schallform des HL. Allgemeines	46
§ 8. Fortsetzung. Der Klangtypus. Philologische Ergebnisse	51
§ 9. Fortsetzung. Die Melodik. Allgemeines	64
§ 10. Fortsetzung. Die melodischen Verhältnisse des HL.	69
§ 11. Fortsetzung. Philologische Ergebnisse	75
§ 12. Die Sprache und Mundart des Dichters. Datierung des HL.	81
§ 13. Die Rhythmik des HL. Allgemeines	93
§ 14. Fortsetzung. Technische Anstöße und Fehler	101
§ 15. Die rhythmische Reihe: Hebungen, Senkungen, Fuge, Brechung	103
§ 16. Statistik zur rhythmischen Reihe	109
§ 17. Die Kette	126
§ 18. Erklärung des Gedichts	129
§ 19. Zergliederung nach Klangtypus und Rhythmus. Berichtigter Text (s. Tabelle)	159
§ 20. Übersetzung des HL.	160
§ 21. Der Gedankengehalt des HL.	163
§ 22. Fortsetzung. Kritische Bemerkungen	177
§ 23. Der Gedankenhintergrund des HL.	181
Berichtigungen und Nachträge	193



Einleitung.

Am Anfang der deutschen Dichtung steht das Hildebrandslied, ein Denkmal, das den Scharfsinn des Forschers immer und immer wieder herausfordert. Es ist lückenhaft überliefert. Der Schluß fehlt. Das Ganze umfaßt nur 67 Zeilen. Alles ist daran umstritten: Art der Niederschrift, Sprache, Verskunst, Sinn im Einzelnen und im Ganzen. Auch scheint fast alles darüber gesagt zu sein, was gesagt werden kann. Und dennoch lockt das alte Lied stets von neuem zu dem Versuch, dem spröden Stoff weiter Erkenntnisse abzuringen.

Es ist nicht Altertümelei oder philologische Neugier, was solche Versuche bewirkt. Das H.L. ist nicht nur die älteste deutsche Dichtung, es ist auch die dichterisch bedeutendste Leistung der althochdeutschen Literatur, ja überhaupt die wertvollste der Zeit bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts hin. Und das alte Gedicht ist zugleich in Stimmung und Gedankengehalt überraschend modern. An die frühsten Werke Heinrichs v. Kleist wird man dadurch erinnert. So reicht der alte Dichter dem neuen über tausend Jahre weg die Hand.

Gleichwohl hätte ich es nicht gewagt über das H.L. zu schreiben[1]), wenn nicht die Deutschwissenschaft in letzter Zeit Wege gefunden und Methoden entwickelt hätte, die sich gerade für die Behandlung eines so schwierigen Falles eignen. Ich meine in erster Linie die, welche sich ergeben aus der Rutz'schen Lehre von den Klangtypen und der Sievers'schen von der Versmelodie nebst den andern klanglichen Konstanten. Hinzu kommt die Methode genauster und allseitiger Beschreibung der Schallform dichterischer Werke, die ich selbst auf dem von Sievers und Rutz gelegten Grunde mittelst meiner Akzent- und

---

1) Steinmeyer, Jsb. 25 (1903), S. 84.

Rhythmuslehre[1]) aufgebaut und auf Goethes Zueignung der Gedichte[2]), zusammen mit meinem Schüler P. Habermann[3]) auf die kleinen ahd. Reimdichtungen angewendet habe. Schließlich weise ich noch hin auf das, was ich im Vorwort zu meiner Schrift über Goethes Mahomet und Prometheus[4]) gesagt habe. Scharfe Herausarbeitung des Gedankengehalts, gestützt auf genauste Texterklärung würde auch in diesem Falle vor manchen Mißgriffen bewahrt und ermöglicht haben, das H.L. wirklich literarhistorisch zu werten und in die Gedankenbewegung seiner Zeit einzuordnen. Aber auch bei diesem wertvollen Gedicht hat das technisch-philologische und das stoffliche Interesse dem Verständnis des Kunstwerks geschadet, weil jenes den Gehalt der Dichtung fast ganz bei Seite schob und dieses von außen Dinge an das Werk heranbrachte, die mit ihm wenig oder nichts zu tun haben. —

Für die Bibliographie verweise ich auf die Zusammenstellung in Braunes ahd. Lesebuch und H. Pongs, Das H.L., Diss. Marburg 1913. Bei der Fülle der Ansichten werde ich mich im allgemeinen darauf beschränken die zu zitieren, mit denen ich übereinstimme: Widerlegung entgegenstehender wird nur ausnahmsweise möglich sein.

Ich beginne, um eine sichere Grundlage zu gewinnen, mit der Untersuchung der Überlieferung.

---

1) Deutsche Verslehre 1907.
2) Stud. z. dtsch. Philologie 1903, S. 171—231.
3) D. Metr. d. kl. ahd. Ged. Halle, Niemeyer 1909.
4) Bausteine XIII (1914).

§ 1. Die Handschrift.

Das H.L. ist in dem Codex Theol. Fol. 54 der Landesbibliothek zu Kassel überliefert[1]). Die Handschrift stammt, wie allgemein anerkannt wird, aus den alten Beständen der Klosterbibliothek von Fulda, einer Büchersammlung, die fast nur aus Pergamenthandschriften bestand. Sie war bald nach der Gründung des Klosters durch Bonifatius (744) angelegt und von Karl dem Großen durch viele Schenkungen vermehrt worden[2]).

Der Codex, in dem unser Gedicht steht, enthält lateinische Stücke[3]), deren Inhalt und Schriftart genau zu kennen für die folgende Untersuchung etwas bedeutet. Ich habe mir darum durch die freundliche Vermittlung des Direktors der Landesbibliothek, Herrn Dr. Brunners, dem ich hier für sein Entgegenkommen bestens danke, eine Anzahl Blätter der Handschrift photographieren lassen. Es sind Blatt 1b, 2a, 2b, 3a, 4b, 8b, 76a. Ich habe die Photographien der Erlanger Universitätsbibliothek überwiesen, wo sie der allgemeinen Benutzung frei stehen.

Der Codex enthält:

1. Blatt 1b. ORATIO ET PRECES CONTRA OBLOQUENTES. Praesta, quaesumus, domine, ut mentium reproborum[4]) non recusses[5]) obloquium; sed eadem pravitate calcata exoramus, ut nec terrenis[6]) lacerationibus patiaris iniustis nec captiosis adolationibus inplicari, sed potius amare quae precipis, per dominum nostrum.

[1]) F. G. Groß, Üb. d. H.L.-Cod. Zs. f. hess. Gesch. u. Landeskunde, N. F. VIII (1859). H. Pongs, D. Hild.-Lied. Diss. Marburg 1913. 208 S.

[2]) Groß S. 6. Pongs S. 7ff.

[3]) Ebda. S. 30.

[4]) Lies reprobarum.

[5]) Lies curemus.

[6]) Lies terreri nos.

ALIA. Conspirantes, domine, contra tuae plenitudinis firmamentum, dextere tuae virtute prosterne, ut iustitiae non dominetur iniquitas, sed subdatur semper falsitas veritati.

PER[1]) OBLATA. Oblatio, domine, tuis aspectibus immolanda, quaesumus, ut et nos ab omnibus vitiis potenter absolvat et a cunctis defendat inimicis. p.

PREFATIO.[2]) Vere dictum, maiestatem tuam suppliciter exoramus, ut ab ecclesia tua, quicquid est noxium, tu repellas et, quod eidem salutare est, largiaris nosque superbiae spiritu, cui semper obsistis, miseratus expedias et humilitatem tribuas rationabilem custodire, cum gratiam tuam clementer inpendis, ut nec humano incerto consilio derelinquas, sed tua, quae falli non potest, gubernatione, disponas. p.

AD COMPLENDUM. Praesta, quaesumus, omnipotens deus, ut per haec sancta quae sumpsimus, dissimulatis lacerationibus inproborum eadem te gubernante quae recta sunt, cautius exsequamur. p. Schrift: karolingische Minuskel.[3])

Diese Gebete gehören, wie mir mein verehrter Herr Kollege von Steinmeyer freundlichst mitteilt, zu einer Missa contra obloquentes, die aus einer späteren Fuldischen Hs. (X. Jh.) abgedruckt ist bei G. Richter und Alb. Schönberger, Sacramentarium Fuldense Saeculi X. Quellen und Abh. z. Gesch. d. Abtei u. d. Diöcese Fulda IX, Fulda 1912, und zwar unter Nr. 350 (S. 226/7). Es fehlt in unserer Hs. ein Gebet, das im Sacramentarium folgendermaßen lautet: Alia. Da, quesumus, omnipotens deus, sic nos tuam gratiam promereri, ut nos corrigamus excessus, sic fatentibus relaxare delictum, ut coerceamus in suis pravitatibus obstinatos. P. Das Stück scheint mir später, unter der Einwirkung der Beicht- und Bußpraxis zugesetzt.

Der Text bei Richter und Schönberger bietet mehrfach die richtigen Lesarten. Außer dem Zusatz des Alia ist auch folgende Stelle in der Praefatio nicht ohne Interesse. Statt nosque superbiae spiritu . . . expedias et heißt es im Sacr. Fuld.: nosque contra superbos spiritus (humilitatem tribuas).

2. Blatt 2a—2b. Vorrede des Hieronymus zu den Büchern Salomonis nebst Sap. und Ecclesiasticus, ohne Überschrift: Jungat

---

[1]) Lies Super.

[2]) Das Wort steht erst am Ende der Zeile, hinter ut.

[3]) Pongs S. 4. Steinmeyer.

epistola — saporem servaverint. Sie ist bequem zugänglich bei M. Hetzenauer, Biblia sacra vulgatae editionis Oeniponte 1906, S. XXVII/VIII. Die Schrift ist insular.[1])

3. Blatt 2b. Tres libros Salomonis — quam dubiis commodaret (!). Es ist, wie mir Steinmeyer freundlichst mitteilt, die Vorrede des Hieronymus in libros Salomonis juxta LXX interpretes. Sie bezieht sich auch auf die von Hieronymus beibehaltene Italaversion von Sap. und Ecclesiasticus. Vgl. Opera Hieronymi her. Vallarsi, Tom 10, S. 435 f. Die Schrift ist insular.[1])

4. Blatt 2b—3a. Multorum nobis et magnorum — agere vitam. Es ist der Prologus in Ecclesiasticum bei Hetzenauer S. 600. Die Schrift ist insular.[1])

5. Blatt 3b—4a. Die Kapitelüberschriften zum Buch der Weisheit (Liber Sapientiae). Groß berichtet fälschlich, daß diese Überschriften schon Blatt 3a begönnen. Auf meiner Photographie ist aber deutlich zu erkennen, wie die Kapitelziffern I—XXVII von Blatt 3b durch Blatt 3a hindurch scheinen: das Pergament muß sehr dünn sein. Die Schrift ist insular.[2])

6. Blatt 4b—8b. Ein großes Stück vom Anfang der 23 Homilie des Origenes in Numeros (III Buch Mosis): Si legalia quae in typo — ubi enim mysticus sermo ubi dogmaticus. Es ist derselbe lat. Text, der bei Migne, Patrologia graeca XII (Origen. Bd. 2.) S. 746 ff. steht. Er reicht vom Anfang der Homilie bis Migne S. 752 oben. Die Schrift ist karolingische Minuskel[2]).

7. Blatt 9a—23a. Liber Sapientiae in 49 Kapp. Insulare Schrift[2]).

8. Blatt 23a—24b. 127 Kapitelüberschriften zum Ecclesiasticus (Jesus Sirach). Insulare Schrift[2]).

9. Blatt 25a—76a. Der Ecclesiasticus in 127 Kapp. Insulare Schrift[2]).

10. Blatt 76a unten. Gebet Salomos aus Regum III, 8 (nur der Anfang V. 22—31): Et inclinavit Salomon genua sua — si peccaverit vir iuxta te. Der Text weicht von dem der Vulgata stark ab.

11. Blatt 1a und 76b. Das Hildebrandslied. Karolingische Minuskel.

---

[1]) Pongs S. 4, Steinmeyer.

[2]) Pongs S. 4.

Auf Grund der Schrift und der Beschaffenheit der Handschrift überhaupt läßt sich sagen[1]): den ältesten Teil des Codex bilden die zusammenhängenden 8 Lagen 2—9 (= Fol. 9a — 76b). Sie enthielten ursprünglich nur den Liber Sap. und Eccles. nebst den Kapitelüberschriften des letzteren. Sie sind in insularer Schrift von derselben Hand geschrieben. Bl. 76b blieb als schützende Außenseite der Hs. frei.

Dann wurde die erste Lage (Blatt 1—8) davor gelegt: Fol. 1 blieb als Schutzblatt frei, von 2a ab wurden, wie bei Bibelhandschriften üblich, die bekannten Einleitungen, welche für Sap. und Eccl. in Betracht kamen, nebst den Kapitelüberschriften des Buches der Weisheit eingetragen. Insulare Schrift.

Sap. und Eccles. stehen in der Vulgata hinter einander und gehören, wie die Vorrede des Hieronymus lehrt, in der Überlieferung zusammen. So ist in der bisher erreichten Gestalt unsere Hs. eine Bibelhs. ohne besonderes Interesse gewesen; wahrscheinlich, daß sie von einem und demselben Schreiber geschrieben ist[1]). In Fulda gab es solcher gewiß mehrere; s. z. B. Pongs S. 11.

In diesem Codex fand sich nun aber viel freies Pergament: Bl. 1a — b als vorderer, 76b als hinterer Schutz, 3/4 von 76a. Endlich Bl. 4b — 8b, d. h. der Raum zwischen den Kapitelüberschriften und dem Texte des Lib. Sap.; diese beiden zusammengehörigen Stücke waren also voneinander getrennt, konnten auch nicht durch Herausschneiden von Blättern, wie es sein sollte, zusammen gebracht werden, denn 4b wäre immer trennend übrig geblieben. Pergament war teuer, so benutzte man denn die Seiten zu neuen Eintragungen, und zwar nicht nur die leeren in der Mitte, sondern allmählich auch die freien vorn und hinten.

Der Schreiber des Grundstocks schrieb zunächst den Rest des Bl. 76a voll mit dem Anfangsstück von Salomos Gebet: 76b schonte er, um eine schützende Seite zu haben.

Dann aber füllte eine andere Hand in karolingischer Minuskel Bl. 4b — 8b mit dem Anfang der Homilie des Origenes und Bl. 1b mit der oratio et preces[1]). Dieser Schreiber schonte Fol. 1a als Schutzseite.

---

[1]) Pongs S. 4.

Der Schreiber von Salomos Gebet und der der Homilie [1]) hätten sich leicht davon überzeugen können, daß die Stücke nicht vollständig auf dem zu Gebote stehenden Raume unterzubringen waren. Trotzdem schrieben sie und brachen da ab, wo der Platz aufhörte. Wir werden es also mit Schreibleistungen zu tun haben, die entsprechend der Vorschrift des Ordens in der Schreibstube von Fulda ausgeführt wurden und vom Leiter derselben befohlen waren.

Erst ganz zuletzt schonte man auch die vordere und hintere Schutzseite nicht mehr: das H.L. wurde auf Bl. 1a und 76b in karolingischer Minuskel eingetragen — unvollständig wie Salomos Gebet und die Homilie, also wohl auch seinem Ursprung nach wie diese zu beurteilen.

Die Niederschrift unsres Gedichtes wird von Handschriftenkennern in den Anfang des IX. Jh. (Steinmeyer), von Stengel auf Grund erneuter Schriftvergleichung genauer ins zweite Jahrzehnt des IX Jh. gesetzt [2]) Der Grundstock des Codex kann noch in das letzte Jahrzehnt des VIII. Jh. fallen [3]). Wie weit diese genaueren Ansätze berechtigt sind, entzieht sich meiner Beurteilung. Doch möchte ich aus dem Inhalt der letzten Eintragungen auf Bl. 1—8b und 76a—b schließen, daß diese sich nicht über einen längeren Zeitraum verteilen, sondern nahezu gleichzeitig sind: gegen 800 und bald danach dürfte der ganze Codex geschrieben sein. Darüber später [4]).

§ 2. Die Niederschrift des H.L.

Methoden der Untersuchung.

Die Niederschrift des H.L. ist in sich nicht gleichmäßig. Das Stück auf Bl. 1a ist weiter geschrieben als das auf Bl. 76b. Der Grund ist nur äußerlich. Auf Bl. 1a waren, schon ehe das Gedicht aufgeschrieben wurde, 24 Blindlinien gezogen [5]), die man auf der Wiedergabe von M. Enneccerus unten z. T. noch erkennen kann.

[1]) Dieselbe ist offenbar aus einer Sammlung der Homilien des Orig. ad Numeros herausgeschrieben, denn vor dem Anfang des Textes steht: Finit XXII, incipit XXIII.

[2]) Pongs S. 16.

[3]) Ebd. MSD³ II, S. 8: Die Hs. ist wahrscheinlich im VIII/XI. Jh. geschrieben.

[4]) S. unten § 23.

[5]) Pongs S. 2 und 25.

Auf Bl. 76b waren deren 29 vorgezeichnet[1]). Auf die Zeile kommen ferner Fol. 1a im Durchschnitt 37,8, Fol. 76b 41,7 Buchstaben.[2])

Dann unterscheiden sich auf Bl. 76b beim ersten Hinschauen etwa die ersten acht Zeilen, d. h. das Stück Hiltibraht obana — gialtêt man merklich von dem Rest der Seite und zugleich von der Schrift des Blattes 1a. Die Buchstaben dieser acht Zeilen sind weniger kräftig und großzügig, sie strecken sich mehr in die Länge, der Gesamteindruck der Züge ist eckiger[3]), sozusagen härter, obwohl andererseits in den einzelnen Zeichen Verwandtschaft mit den übrigen Stücken des H.L. anerkannt werden muß. Steinmeyer spricht von dem „minder festen Ductus" eines vielleicht „älteren Mannes". Auch die Zahl der Buchstaben auf der Zeile ist im Durchschnitt verschieden: oben 43,3, unten 41,1[4]).

Man hat deshalb schon seit langem zwei Schreiber für das H.L. angenommen und ist trotz mehrfacher Angriffe[5]) bei dieser Annahme verblieben. Handschriftenkenner wie Sievers, Steinmeyer, Chroust, Traube halten an ihr fest[6]). Neuerdings hat Pongs wieder die Hs. untersucht und in gründlicher, überzeugender Weise die herkömmliche Annahme bestätigt[7]). Ich verweise auf seine Arbeit.

Indes kann auch ich noch einen Beweis für diese Ansicht beibringen und tue das um so lieber, als ich damit die Paläographen auf ein neues methodisches Hilfsmittel der Schriftunterscheidung und Handschriftenbeurteilung hinweisen möchte. Es läßt sich der Rutzischen Typenlehre entnehmen.

J. Rutz († 1895) aus Oberammergau, der als Sänger bei den Passionsspielen mitwirkte, verlor durch Überanstrengung und Erkältung seine Stimme. Sie wiederzubekommen beschäftigte sich der scharf beobachtende und ungemein musikalische Mann mit der Technik des Gesanges. Unermüdlich studierte er die Mängel bei sich und bei anderen Sängern, verglich gute und schlechte Kunstleistungen in Konzert und Theater, bis er schließlich nach etwa 30jähriger unausgesetzter Arbeit auf rein empirischem Wege eine Entdeckung machte,

---

1) Steinmeyer, Jsb. 1903, S. 82f. Pongs S. 25.

2) Pongs S. 25.

3) Jsb. 25 (1903) S. 82f.

4) Pongs S. 25.

5) Luft, Franck, ZfdA. 47, 1 ff.

6) Oben Jsb. 25, S. 83.

7) S. 26f.

die zunächst für Theorie und Praxis des Gesanges, ebenso des Sprechens von unabsehbarer Bedeutung ist, aber auch weit darüber hinaus die allerwichtigsten Folgen hat.

Neben anderem ging Rutz von der Tatsache aus, daß ein und derselbe Künstler, auch bei technischer Meisterschaft, die eine Partie glänzend, vollkommen rein und mühelos bewältigt, die andere minder gut, unrein, oft geradezu schlecht vorträgt. Er fand schließlich, daß jedes Gesangstück einer ganz bestimmten, angebbaren klanglichen Wiedergabe bedarf, wenn es schön wirken und gleichzeitig mühelos und ohne schädliche Folgen für den Kehlkopf gesungen werden soll. Er fand weiter, daß die Zahl dieser Klangformen auf 3 Haupttypen[1]) und eine Anzahl Unterarten beschränkt sei, und daß ein Komponist nur einen dieser Typen durch alle seine Werke hin festhalte, ausgenommen den seltenen Fall, daß der übermächtige Einfluß eines Stückes von anderem Typus den ursprünglichen des Komponisten verdrängt; in den Unterarten des Typus bewegt sich dagegen der schaffende Künstler frei, doch hat auch hier ein jeder seine Grenze, die freilich erfahrungsmäßig festgestellt werden muß.

Die 3 Klangtypen beschreibt Rutz folgendermaßen[2]).

Typus I, der italienische genannt, weil er von italienischen Meistern und ihren Schülern (Mozart, Händel) bevorzugt wird, hat einen weichen dunkeln Klang, leicht bedeckt, sammetartig, wie verschleiert[3]).

Typus II, der deutsche genannt, weil er bei den deutschen Meistern vorwiegt, klingt hell und klar, aber weich; das bedeckte, sammetartige fehlt ganz[4]).

Typus III, bei den Franzosen herrschend, daher der französische genannt, hat im Ton etwas glänzendes, metallisches; er klingt hell und im Vergleich zu I und II etwas härter[5]).

In jedem Volke kommen alle Typen vor: die Ausdrücke von Rutz sind nur a potiore zu verstehen. Für sich betrachtet und richtig angewendet, ist jeder Typus ästhetisch schön und wertvoll. Die Unterschiede kommen erst deutlich zum Vorschein, wenn man die Typen unmittelbar vergleicht, besonders auch dann, wenn man sie

---

[1]) Einen vierten stellte er noch fest, hielt ihn aber ästhetisch für unverwendbar.

[2]) O. Rutz, Sprache, Gesang und Körperhaltung. München, Beck 1911.

[3]) Ebd. S. 8.

[4]) Ebd. 15.

[5]) Ebd. 19.

an falscher Stelle anwendet, z. B. ein Werk im I. statt III. oder III. statt I. singt. Im ersten Falle wird das Stück nach I unerträglich weichlich, im zweiten das nach III unerträglich hart und schreiend.

Innerhalb der 3 Hauptarten (Typen) lassen sich Unterarten deutlich scheiden:

1. kalt — warm [1]),
2. klein — groß [2]),
3. schlicht — ausgeprägt [3]),
4. lyrisch — dramatisch [4]),
5. fest — locker, (von Luick [5]) bestimmt, aber fälschlich tonal gedeutet und mit dur und moll bezeichnet).

Sievers hat das Rutzische System erweitert und noch mehrere Unterarten festgestellt, doch können diese für unseren Zweck bei Seite bleiben.

Die Unterarten verbinden sich in den verschiedensten Zusammensetzungen mit den Typen. Es können ungemein verwickelte Formen auftreten. z. B. I w gr dr f. Durch die Unterarten wird der Typus nur abgewandelt, aber nicht aufgehoben.

In dies System lassen sich die Klangformen aller Komponisten und Gesangsstücke eindeutig einordnen, doch sind solche Typenbestimmungen oft recht schwierig und mühsam.

J. Rutz hat bereits festgestellt, daß sein System ebenso für Instrumentalmusik wie für die Sprechkunst (Poesie und Prosa) gelte. Sein Sohn O. Rutz hat diesen Gedanken weiter verfolgt und am Schluß seines oben genannten Handbuchs viele Bestimmungen mitgeteilt.

J. Rutz hat zugleich entdeckt, daß diesen Klangtypen nebst Unterarten gewisse Muskelbewegungen zugeordnet sind, dergestalt, daß das Anhören von Werken verschiedener Klangformen regelmäßig verschiedene Muskelbewegungen und -stellungen bewirkt, und umgekehrt — eine Entdeckung von der größten Tragweite —, daß die verschiedenen Klangformen willkürlich durch diese Muskeleinstellungen erzeugt werden können.

---

[1]) Oben S. 9.
[2]) S. 21.
[3]) S. 28.
[4]) S. 24.
[5]) Germ. Rom. Mon.-Schr. II, (1910) S. 14ff.

Dem Typus I ist wesentlich, daß der Unterleib wagerecht nach vorn geschoben wird. Der Atem ist tief zu nehmen, d. h. man soll das Gefühl haben, als ob sich beim Einatmen besonders die unteren Teile der Lunge mit Luft füllten. Die Kehle steht verhältnismäßig tief. Im Munde hat man das Gefühl des Schlaffen und Weichen. Der muskuläre Charakter des Typus geht bis zur Handhaltung, Bein- und Zehenstellung, überhaupt beeinflußt er den ganzen Körper.

Typus II ist wesentlich, daß die Unterleibsmuskeln — nicht der ganze Unterleib — oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts geschoben werden. Die Brust wird vorgewölbt. So wird die Bauchhöhle verengert. Hohe Luft. Die Kehle steht relativ sehr hoch. Man hat das Gefühl großer Leichtigkeit und Freiheit in der Kehle. Der Typus wird unterstützt, wenn man — so Sievers — die Arme etwa rechtwinklig biegt und die Hände ungezwungen geöffnet senkrecht stellt, sodaß die Handflächen nach innen sehen. Von den Füßen stelle man den einen zurück, löse die Ferse vom Boden und lege sich auf den andern (vorschwebende Haltung nach Borchers). Will man in diesem Typus die kalte Art einstellen, so ziehe man zu dieser Grundstellung hinzu noch 2 Punkte (A A_1)[1]) rechts und links seitwärts vom Nabel, doch ein wenig höher als er, nach innen. Die Hände führe man einander entgegen, daß die Fingerspitzen etwa eine Spanne weit voneinander abstehen. Für den warmen Ton tue man dasselbe mit 2 anderen Punkten (B B_1)[2]), welche seitlich von A A_1, etwa $1^1/_2$ Handbreite von der Mittellinie des Körpers entfernt liegen (Zug flankeneinwärts). Die Hände führe man so nach außen, daß die Fingerspitzen etwa $^3/_4$ Meter von einander entfernt bleiben. Für den großen Ton ist bezeichnend, daß bei ihm die Weichteile zwischen Brustbeinende und Rippenrändern bis in die Nähe des Nabels herunter (die Magengrube) nach vorwärts gewölbt werden[3]). Beim kleinen Ton geschieht an dieser Stelle nichts. Der ausgeprägte Ton verlangt das Einziehen eines Punktes C über dem Nabel[4]), der dramatische kalte das Auseinanderschieben der Muskeln im Rücken in Taillenhöhe, der dramatische warme umgekehrt das Zusammenziehen derselben[5]).

---

1) O. Rutz S. 16.
2) Ebd. 16.
3) A. a. O. S. 22.
4) A. a. O. S. 28.
5) A. a. O. S. 25.

Der Grundtypus muß, wenn er künstlerisch wirken soll, immer mit kalt oder warm verbunden sein: erst auf diese Verbindung setzen sich die Einstellungen für gr, a, dr auf. Fehlt jene w- oder k-Einstellung, so wird der Ton primitiv, d. h. er klingt roh und ungepflegt.

Dem III. Typus, dem französischen, eignet eine langgestreckte, festgespannte Haltung des ganzen Körpers mit Neigung zum „hohlen Kreuz" und zwar so, daß III kalt[1]) entsteht, wenn man die Muskeln von den Seiten des Rumpfes vorn an den Hüftknochen vorbei schräg abwärts (aber nicht, wie bei I, den Unterleib wagerecht vorwärts!) schiebt, wenn man also seinen Unterleib nach schräg unten versteift. Hohe Luft. Die seitlichen Punkte B B_1 sind hinauszuwölben. III warm[2]) entsteht dadurch, daß die Muskeln von den Seiten des Rumpfes schräg nach rückwärts hinter den Hüftknochen vorbei geschoben werden. Der Unterleib wird also etwas mit Druck nach rückwärts abwärts eingezogen. Tiefe Luft. Auch hier B B_1 hinauswölben. Der ausgeprägte Ton entsteht bei III durch Hinausdrängen des Punktes C[3]). Der große Ton wie bei II. Der dramatische Ton fordert sowohl bei III k wie w das Zusammenziehen der Rückenmuskeln an der betreffenden Stelle[4]).

Anhangsweise sei bemerkt, daß die Rutz'schen Vorschriften praktische Anweisungen sein sollen. Sie haben den Zweck, den Schüler so zu leiten, daß er den gewünschten Klang erzeugt. Sie fordern hier und da anatomisch unmögliches, wie so manche Forderung berühmter Gesangslehrer, doch erreichen sie ihren Zweck vollkommen. Aufgabe der medizinischen Wissenschaft wäre es, die feine Beobachtung von J. Rutz, wo es daran fehlen sollte, in zureichende wissenschaftliche Form zu bringen.

Solch Klangtypus kann nun einem Kunstwerk nicht willkürlich aufgepreßt werden. Er liegt in ihm drin und macht seine Rechte bei jedem Vortrag, auch bei schlechtem oder falschem geltend. Er muß also vielmehr gefunden, aus dem Kunstwerk herausgeholt und vollkommen ausgestaltet werden. Und das ist möglich. Es gehen von dem stimmlich reproduzierten Texte Wirkungen aus, die dem Vortragenden meist nicht bewußt werden, aber ihn doch zwingen,

[1]) A. a. O. S. 17.
[2]) A. a. O. S. 18.
[3]) A. a. O. S. 28.
[4]) A. a. O. S. 25.

seinen Vortrag dem innewohnenden Typus nebst Unterarten anzunähern oder gar diese selbst völlig zu erfassen. Es hat sich gezeigt, daß dasselbe von jeder Prosa, ja von jedem Briefe gilt. Aber freilich waltet dabei das Gesetz: je wertvoller ein Werk, je unmittelbarer es aus dem Geiste und Gemüte seines Urhebers entsprungen ist, je mehr persönliches ihm anhaftet, um so stärker sind jene Zwangswirkungen; je empfindlicher die vortragende Person ist, je naiver sie sich dem Eindruck eines solchen Werkes hingeben kann, um so sicherer und stärker tritt die geschilderte Wirkung ein. Es gilt durchaus das, was ich Versl. S. 26—34 gesagt habe.

Ist der richtige Typus und Unterart gefunden, dann kann man das Werk — Vermeidung anderer Fehler vorausgesetzt — mit der größten Leichtigkeit, ohne Überanstrengung, mit dem Gefühle vollkommener, subjektiver Befriedigung vortragen. Solange er nicht erreicht ist, hat man stets mehr oder weniger empfindliche Hemmungen, man fühlt sich angestrengt; es fehlt jedenfalls im Stimmorgane das Gefühl völliger subjektiver Befriedigung.

Aus diesen Tatsachen, die ich auf Grund mehrjähriger Erfahrung durchaus bestätigen kann, sind nun, z. T. schon von J. Rutz, wichtige methodische Folgerungen gezogen worden.

1. Hat man einen Noten- oder Worttext vor sich, dessen Typus unbekannt ist, so singe oder lese man ihn möglichst fließend, aber ohne grade besonders auf Sinn und Ausdruck zu achten. Man beobachte dabei die muskulären Reaktionen, die unwillkürlich eintreten. Nach ihnen kann man den Typus bestimmen. (M o t o r i s c h e M e t h o d e). Diese Methode ist besonders von Sievers weiter gebildet worden.

2. Man lasse andere vortragen und beobachte, nach welchem Typus hin der Klang strebt. Bei wiederholtem Vortrag, der in diesem Falle stets durchaus sinn- und stilgemäß sein muß, hört man, wenn der Typus nicht richtig getroffen ist, deutlich den Kampf zweier Schallformen, meist der persönlichen des Vortragenden und der dem Kunstwerke innewohnenden. Je länger je mehr ringt sich die letztere, die richtige durch. Schon aus diesem Streben ermittelt man leicht die Klangform. (A k u s t i s c h e M e t h o d e). Ich pflege, wo es irgend geht, mit dieser anzufangen.

3. Man versucht die Typen nebst Arten der Reihe nach auf den Text anzuwenden. Wenn Klang, Reinheit, subjektives motorisches Gefühl gleichmäßig befriedigen, ist der richtige Typus gefunden (P r o b i e r m e t h o d e). So pflegt O. Rutz zu arbeiten.

4. In ungemein geistreicher und scharfsinniger Weise hat E. Sievers Figuren aus glänzendem Draht hergestellt, deren Formen gewisse von Rutz beschriebene und Sievers gefundene Körperstellungen schematisch nachbilden und wenn man sie ansieht, die Rutzischen Muskelreaktionen auslösen. Dies geschieht, auch ohne daß die Versuchsperson es will oder weiß. So kann ein Singender oder Lesender unwissentlich in einen bestimmten Klangtypus hineingezwungen werden (Figurenmethode). Sievers hat diese Figuren beschrieben im Archiv f. exper. u. klin. Phonet. her. v. J. Katzenstein Bd. I (1914), S. 225—52 Berlin, Karger. Durch Zusammenlegen der dort angegebenen Figuren kann man sämtliche Rutzische Muskel-Kombinationen bei der vortragenden Person und auf diesem Wege die dazugehörigen Klangformen willkürlich und vom Willen der Person unabhängig erzeugen, also die oben geschilderte Methode 3) experimentell — und was sehr wesentlich ist — bei unwissentlichem Verfahren anwenden. Voraussetzung ist bei dieser Methode allerdings, daß die Person empfindlich gegen solche Reize ist. In dieser Hinsicht bestehen große Unterschiede. Man kann die vierte Methode leicht mit der ersten vereinigen, indem man selbst liest unter gleichzeitigem Anblicken der Figuren: so kann man die eigene Muskelbewegung verstärken oder hemmen, das Gefühl des Behagens oder Mißbehagens hervorrufen und daraus seine Schlüsse ziehen. Mit der akustischen Methode verbunden bietet die vierte die Möglichkeit, beim Lesen einer Versuchsperson die Tendenz, die sich geltend macht, zu verstärken oder zu hemmen und aus dem Klange auf den Typus zu schließen.

Die geniale Entdeckung J. Rutzens ist nun aber weiter auch auf Werke der bildenden Kunst anwendbar. Ein Schüler von Sievers, Dr. H. Schammberger bemerkte [1]) zufällig bei der Betrachtung einiger Gemälde Böcklins, daß er seine Rumpfmuskeln unwillkürlich, aber energisch schräg abwärts nach hinten schob, also auf III w einstellte, und zwar seiner gewohnten, eigenen Körperhaltung zuwider. Aus Briefen des Malers wurde in der Tat sein Klangtypus auf III w bestimmt. Damit trat die überraschende Tatsache zu Tage, daß der Fühlende nicht nur auf die Schallform der Briefe, sondern auch auf die Gemälde A. Böcklins mit derselben Muskelstellung antwortete. Weitere

---

[1]) O. Rutz, Musik, Wort und Körper. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911 S. 91 f.

Nachprüfung machte sicher — ich kann es aus eigener Erfahrung bestätigen — daß der einfühlende Betrachter nicht nur auf Gemälde, sondern ebenso so sehr auch auf Zeichnungen und plastische Werke mit denselben typischen Muskelbewegungen reagiert, die J. Rutz, ausgehend von der Musik und Sprache, ermittelt und beschrieben hat. Das Typensystem muß also eine allgemeine Bedeutung und eine in der Natur des Menschen begründete psychische Grundlage haben.

Wie nun die Rutzischen Typen nicht bloß in Poesie und Kunstprosa, sondern auch in der schlichten Prosa des täglichen Lebens wirken und sich nachweisen lassen, so wirken sie nicht allein in den Werken der bildenden Kunst, sondern auch in der einfachen Niederschrift eines Briefes, einer Abhandlung: auch in der individuellen Handschrift des Menschen prägen sie sich aus. Schon O. Rutz weist darauf hin[1]). Eingehende Untersuchungen gerade dieses Punktes haben die Richtigkeit bestätigt.

Die Methode, aus Bildern und Schriftzeichen den Typus des Autors zu bestimmen, kann zunächst nur die unbewußt schon von Schammberger gefundene sein: einfühlende Betrachtung und Beobachtung der eigenen Muskelbewegungen. Wer sich aber lange darin übt, wird allmählich — auch davon habe ich einige Erfahrung — aus der Farbengebung, den Größenverhältnissen der Gestalten, der Linienführung u. a. m. unmittelbar den Typus so sehen lernen, wie man ihn aus Gesang oder Sprache hören kann. Der warme dunkle Ton mancher italienischen Bilder, der harte stahlgraue gewisser französischer, der weiche Fluß der Linien bei Schwind, das Eckige, Gebrochene, Spitzige der französischen Gotik, das Gewaltige, Große der Figuren Michelangelos wird sich bald in ein unmittelbares Typusgefühl umsetzen.

Ganz ebenso geht es auch beim Betrachten von Schriftzügen. Hier hat O. Rutz bereits einige wichtige Beobachtungen mitgeteilt[2]). Die lateinische Schrift hatte ursprünglich die starke Wölbung und den glatten Fluß als Merkmal (I. Typus). Der deutschen eignet die schlankere Form und die flache Wölbung (II. Typus). Die griechische Schrift weist Spitzen, Kanten und die gerade oder scharf gebrochene Linie auf, Merkmale des III. Typus. Der großen Art entspricht die große Linie und eine gewisse Umfänglichkeit und Breite

---

[1]) Musik, Wort, Körper S. 96, 442 ff.
[2]) A. a. O. S. 442 f.

des Ductus. Mag nun aber auch eine Schrift historisch in einem bestimmten, dem Volke gemäßen Typus entstanden sein und ihn bestens ausprägen, mag sie dann weiter von einem Volk des Typus I auf eins des III. und dann des II. übergegangen sein: die typischen Merkmale des psychischen, dem Rutzischen Typus nebst Unterart entsprechende Habitus verbinden sich mit jeder historisch gewordenen Schriftart, mit lateinischer (Typus I) ebenso wie mit griechischer (Typus III). Denn jeder Typus modelt die Schrift eines andern, die er erlernt, nach seinem eigenen Gefühl um, so daß bei gleichem Schriftcharakter doch der Eindruck ein ganz anderer wird. Die lateinische Schrift nimmt sich bei Menschen verschiedener Typen sehr verschieden aus, sie trägt die Unterschiede der Typen deutlich zur Schau. Schließlich freilich kann der andere Typus eines Volkes sein Recht so stark geltend machen, daß er die fremde Schrift in charakteristischer Weise umgestaltet. Dann entstehen neue, dem Wesen des schreibenden Volkes angemessene Schriftarten. Die Paläographie wird auf den im Psychischen, im Typus begründeten Wandel der Schriftarten zu achten haben und die Rutzische Typenlehre in den Bereich ihrer Arbeit ziehen müssen.

Es läßt sich nun aber bei der Schriftuntersuchung der S. 15 erwähnten motorischen Methode noch eine zweite an die Seite stellen, die der oben S. 13 beschriebenen Probiermethode entspricht. Die Tatsachen, auf die sie sich gründen läßt, hat bereits Sievers [1]) entdeckt. Sieht man nämlich eine Schriftprobe mit falscher Einstellung, also mit falschem, ihr nicht gemäßem Typus an, so scheint sie fremdartig, flach, unplastisch, Farben und Striche bleiben matt, scheinen unscharf, kurz die Schrift „spricht nicht an". Man fühlt beim Besehen einen gewissen Abstand vom Gegenstand, „man kommt nicht hinein". Eine solche Schriftprobe lesend — natürlich nicht laut! — zu verstehen macht Schwierigkeit: die Worte wollen sich nicht recht zu Sätzen zusammen fügen, der Sinn wird schlecht erfaßt, man fühlt sich gehemmt, glattes Herunterlesen mißlingt, man stolpert innerlich. Stellt man sich richtig ein, ändert sich die ganze Sache. Die innere Beziehung zum Schriftbild ist sofort da. Die Farben werden satter und sprechen an, die Linien treten dunkler und schärfer hervor, das Ganze wird plastisch, ich habe gelegentlich sogar den Eindruck des stereoskopischen gehabt. Nun liest man die Worte glatt

---

[1]) Archiv a. a. O. S. 246.

herunter, sie verbinden sich leicht, der Sinn wird bequem erfaßt, der Text als etwas Vertrautes gefühlt, er spricht an, man „ist im Bilde.“ Man kann so leicht die Typen durchprobieren und den passenden heraussuchen.

Sehr brauchbar ist in diesem Falle die Sievers'sche Figurenmethode. Denn jener Eindruck des Freien, Leichten, Anmutenden oder der des Fremden, Gehemmten, Unbehaglichen kann durch Betrachten der richtigen oder falschen Drahtfiguren verstärkt oder geradezu hervorgerufen werden. So vermag der geübte Experimentator, fast wie der Augenarzt die richtige Brille, die für die Betrachtung eines Schriftbildes geeigneten Drähte und damit den Typus zu ermitteln[1]).

Bei all solchen Untersuchungen ist es aber unerläßlich, seinen eigenen Typus und die Unterarten, in denen man sich bewegt, zu kennen. Denn jeder fremde Typus, den man auf sich wirken läßt, trifft auf den Widerstand des eigenen und muß diesen ganz oder teilweise überwältigen. Einstellungen, die man von Natur schon hat, brauchen nicht neu vollzogen zu werden und entgehen daher leicht der Aufmerksamkeit; kennt man seinen Habitus, läßt sich diese Fehlerquelle ausschalten. Ich selbst z. B. habe III. Typus klein. Beim Schreiben und Sprechen wissenschaftlicher Dinge ist mein Ton kalt, wohl meist ausgeprägt. Bei Klavierimprovisation spiele ich dagegen, wie ich selbst und andere festgestellt haben, in warmem Ton (übrigens unter ausgesprochener Bevorzugung, ja eigentlich ausschließlicher Verwendung von ♯-Tonarten!). Die Haltung für III w kl ist auch ungefähr meine körperliche Indifferenzlage (z. B. beim Spazierengehen). Nun entspricht der ausgeprägten Unterart von III das Hinausdrängen eines über dem Nabel liegenden Punktes C. Dieser Punkt ist daher bei mir von Natur geneigt nach außen zu treten. Will ich einmal bloß III k kl einstellen, so muß ich immer besonders darauf achten, C hereinzunehmen. Wem die Hinauswölbung dieses Punktes natürlich ist, vergißt eben leicht, sie aufzuheben; das kann zu großen Schwierigkeiten bei der Typenbestimmung führen. Entsprechend müssen andere auf andere Fehler achten.[2])

Vielfach wird man die aufgezählten Methoden alle verbinden müssen, um zu einem sicheren Ergebnis zu kommen. Die Hauptsache

---

[1]) Sievers a. a. O. S. 247, Fußnote 2.

[2]) Wer Typenbestimmungen vornehmen will, tut auf jeden Fall am besten, sich vorher nach eingesandten Briefen und Schriftstücken möglichst verschiedener Art seinen Typus nebst Arten von Dr. O. Rutz bestimmen zu lassen.

aber bleibt stets, daß man sich Wochen, wenn möglich Monate lang unterweisen läßt, und dann immer wieder darin übt, die Rutzischen Stellungen einzunehmen und die dazugehörigen Klänge zu unterscheiden. Wer glaubt, nach Lektüre der Rutzischen Bücher gleich anfangen zu können, irrt sich sehr. Eben darum werden meine Darlegungen solche, die nicht gewöhnt sind psychologische Studien auf motorischem und akustischem Gebiet anzustellen, gar nicht oder wenig überzeugen. Ich bin mir dieser Schwierigkeit vollkommen bewußt. Doch möge der Leser, was ich sage, jedenfalls hinnehmen als Protokolle psychischer Erlebnisse, die ich gehabt habe oder gehabt zu haben glaube: den Grad der Sicherheit werde ich stets nach Möglichkeit angeben. Man prüfe sie nach, indem man versucht festzustellen, ob man bei den Versuchen irgend etwas an sich oder in sich erlebt, was mit meinen Beschreibungen vergleichbar ist. Ist dies der Fall, so versuche man von da aus weiter zu kommen, bis man völlig versteht, worum es sich handelt. Auf jeden Fall muß sich die Philologie die oben beschriebenen Methoden aneignen, wenn sie nicht auf Hilfsmittel verzichten will, die gerade da brauchbar sind, wo die anderen versagen.

§ 3. Fortsetzung.

Zwei Schreiber.

Nach diesen methodischen Vorbemerkungen gehe ich an die Niederschrift des HL. heran. Ich stelle die Nachbildung von Enneccerus gut beleuchtet auf ein Notenpult, in Augenhöhe und in bequemer Entfernung. Der obere Teil des Gestells wird durch das große Blatt völlig verdeckt: ablenkende Einflüsse sind ausgeschaltet, ich sehe nur das Blatt. Nun trete ich in meiner Indifferenzhaltung mit aufgelockerter Kleidung, die jeden Druck an Hals und Rumpf ausschließt, davor. Meine Indifferenzhaltung ist annähernd III kl w (nicht ausgeprägt!) d. h. die Muskeln sind nicht straff nach diesem Typus eingestellt, sondern der Körper ist nur im Sinne desselben vorbereitet. Mein Blick richtet sich auf Bl. 76a oben, d. h. auf die Schrift des Schreibers B. Der untere Teil dieses Blattes, von Zeile 8 ab ist verdeckt. Ich betrachte die Schrift rein bildmäßig, vermeide jedes innere Lesen.

Nach kurzer Zeit fangen auf der Vorderseite des Rumpfes allerlei Bewegungen an sich abzuspielen. Die Flanken arbeiten stärker,

sie treten schräg seitlich mehr und mehr heraus, d. h. die Punkte BB_1 wölben sich hervor. Der Rumpf stellt sich auf Typus III ein. Der Brustkorb wird tätiger; war er vorher mäßig gespannt, gleichsam untätig, weil ich das Gefühl hatte, die Atmung spiele sich mehr im unteren Teile des Rumpfes ab (nahe den Rändern der unteren Rippen), so steigt jetzt das Atmungsgefühl nach oben: der Atem wird nach Rutzens Ausdruck „hoch". Gleichzeitig löst sich der Muskelzug, der in der Indifferenz schräg abwärts nach hinten führt, und setzt sich um in einen andern, der deutlich nach vorwärts abwärts drängt. Also der Körper geht aus der Stellung von annähernd III w kl über in ein ausgesprochenes III k kl. Das ist der Typus des Schreibers B.

Dies Ergebnis prüfe ich nach der Probiermethode. Ich stelle den ganzen Körper auf III k kl ein. Die Bauchmuskeln drängen von den Seiten des Rumpfes vorwärts abwärts, die Punkte $B B_1$ werden breit herausgewölbt, Atem hoch, Füße auf der Grundlinie etwas seitwärts gestellt, Fußspitzen bequem nach außen, Zehen abwärts gebogen, als sollten sie fest in den Boden greifen, der ganze Körper langgereckt mit energischer, aber nicht übertriebener Spannung, Arme und offene Handteller kräftig nach unten gestreckt, Rücken ein wenig hohl. In dieser Stellung besehe ich die Schrift rein bildmäßig. Sie ist mir ungemein vertraut. Sie erscheint klar und deutlich, fast plastisch. Ich kann sie ohne Schwierigkeit flüssig und ohne Hemmungsgefühle in ausdruckslosem halblauten Ton herunter lesen. Es treten mit einem Wort alle S. 16 f. beschriebenen psychischen Wirkungen ein. Das Ergebnis der motorischen Methode wird durch das der Probiermethode bestätigt.

Ich nehme nun von den Sievers'schen Drähten den III k kl entsprechenden: Nr. 5 in der Haltung schräg vorwärts abwärts. Ohne jede Einstellung trete ich dem Textbild gegenüber und halte die Figur, an ihrer Spitze gefaßt, darüber, so daß ich sie mit dem Text zusammen leicht übersehen oder doch vom Texte weg leicht zu ihr hinblicken kann. Es entsteht in mir das Gefühl der Befriedigung, der Text spricht mich an, ich kann die Zeilen flüssig und bequem herunterlesen. Einen Augenblick kam es mir vor, als ob Fig. 5 a die passende wäre, schließlich entschied ich mich doch für 5 als die mehr befriedigende. So bestätigt die Figurenmethode, was die beiden andern ergeben haben.

Ich halte nun die Einstellung auf III k kl unterstützt durch Anblick der Figur fest und lese schnell, halblaut, ausdruckslos die

Zeilen herunter. Da tritt beim Übergang von Zeile 8 zu 9 und später immer mehr, Mißbehagen ein. Ich fasse die Worte schlecht, es fallen bei dem schnellen Lesen einige aus, ein leiser Zwang macht sich geltend. Ich muß das Tempo verlangsamen. Die Einstellung löst sich, es kostet Mühe sie festzuhalten und eben dies stört wieder die Fähigkeit, flüssig zu lesen. Höre ich mit dem halblauten Lesen auf und betrachte die Schrift von Zeile 9 an rein bildmäßig — immer mit der Einstellung III k kl unter Anwendung der zugehörigen Drahtfigur — so erlebe ich das Gefühl des Leeren, Nichtssagenden: die Worte stehen für mich einzeln, ohne Zusammenhang da, sie kommen nicht in innere Beziehung zu mir. Damit sind die Anzeichen gegeben, daß mit Zeile 8/9 ein neuer Typus einsetzt. Dasselbe wie auf Bl. 76b Mitte und unten erlebe ich bei Betrachtung von Bl. 1a, vielleicht sogar im verstärkten Maße.

Die Typenprobe bestätigt also die Ansicht der Paläographen, daß am HL. zwei Schreiber geschrieben haben. Der eine A Bl. 1a und Bl. 76b von Z. 8/9 ab, B der andere etwa Bl. 76b Z. 1—8.

Welchen Typus verrät die Schrift von A? Er muß sich von B sehr unterscheiden, da der Übergang bei Z. 8/9 als ziemlich schroff gefühlt wird. Ich gehe in derselben Weise wie vorhin vor, nachdem ich eine längere Pause gemacht und in ihr einige körperliche Bewegungen ausgeführt habe, um den Körper wieder frisch und aufnahmefähig zu machen. Wieder nehme ich meine Indifferenzhaltung (im Sinne von III kl w) ein. Ich richte den Blick auf den unteren Teil von Bl. 76b, die Schrift von B wird verdeckt.

Das erste, was mir auffällt, ist, daß der Brustkorb beweglicher wird und beim Auf und Ab der Atmung nach Vorwölbung strebt. Der Atem wird hoch. Der Vorgang ist wesentlich anders als im Falle B: hier blieb der Brustkorb gespannt, wölbte sich aber nicht. Gleichzeitig geht die Muskulatur über den Hüften wagerecht ein wenig zurück. Der leise Zug meiner Indifferenz ändert seine Richtung und wird merklicher. Außerdem fühle ich vorn deutlich eine leise Einziehung von AA_1, während zugleich das Herauswölben von BB_1 nachläßt. Schließlich habe ich Spannungsgefühle in der Magengrube und von ihr abwärts nach dem Nabel zu: die Körperfläche strebt da nach vorwärts und außen. Die motorischen Anzeichen für II k gr sind gegeben. Bei diesem Bewegungsspiel des Körpers kann man die Worte des Textes bequem — lautlos, innerlich! — herunterlesen.

Ich stelle nun mit Bewußtsein auf diesen Typus ein. Also: die Muskeln über der Hüfte wagerecht zurück, Brust vorgewölbt, Atem hoch (dies nicht vergessen; es ist sehr wichtig!), linken Fuß mit angehobener Ferse etwas zurück, als wolle man vorwärts schweben, Zehen nicht mehr nach unten greifend, sondern in gewöhnlicher Lage, Arme etwa mit 90° gewinkelt, Handflächen senkrecht gestellt, einander zugewendet, fast parallel, doch mehr nach innen gegeneinander, Finger bequem gestreckt (nicht gekrümmt), Rücken nicht mehr so hohl, Vorwölben der Magengrube (Dreieck UVW bei Rutz). Bei dieser Körperhaltung habe ich der Schrift gegenüber das Gefühl des Angenehmen: sie wirkt auf mich. Die Buchstaben sind klar und kräftig; vor allem, ich lese ganz leicht und flüssig herunter: still für mich oder halblaut, nie habe ich Hemmungen.

Zur weiteren Prüfung gehe ich in meine Indifferenzhaltung zurück und nehme von den Drahtfiguren Nr. 3 und 6. Ich lege sie auf einen schwarzen Pappdeckel, voran 3, dahinter 6. Mit der Hand halte ich die Pappe so, daß ich die Figurenzusammenstellung und den Text gleichzeitig oder doch mit geringer Verschiebung des Blicks nacheinander betrachten kann. Ich lese flüssig, ohne innere Hemmung, den Text herunter. Noch freier und behaglicher glaube ich mich in der Kehle zu fühlen, wenn ich statt Figur 3 die Nr. 3a (mit Querspannung) nehme. Auch kommt es mir vor, als ob dann die Züge der Buchstaben noch kräftiger, die Farben satter würden.

Damit wäre für den Schreiber A Typus II k gr (q), für B III k kl gesichert und die allgemeine Annahme von zwei Schreibern bestätigt. Denn erfahrungsgemäß geht das Individuum aus einem Typus nicht heraus — den hier nicht in Frage kommenden Fall starker Beeinflussung ausgenommen[1]). Auf Bl. 76b bildet die Grenze das Wort man, das noch B zugehört; mit so du beginnt A wieder.

Ich mache nun die Gegenprobe. Eingestellt auf II k gr (q), unterstützt durch die Figuren, gehe ich von der Schrift A schnell auf B zurück. Sofort das Gefühl des Mißbehagens, der Hemmung, des Befremdlichen; ich kann nicht flüssig lesen, die Worte verbinden sich nicht recht zu Phrasen usw.

Aus dem Charakter der Typen[2]) verstehen sich nun zahlreiche,

[1]) S. oben S. 9.

[2]) S. oben S. 15.

auch dem Auge ohne weiteres erkennbare Verschiedenheiten der Schriftzüge von A und B.

Der „großen“ Art von A entspricht das Großzügige und Geräumige der Schrift, die beträchtliche absolute Linienhöhe der Buchstaben, die Breite der Striche: diese Kennzeichen kommen auf Bl. 1a besser zur Geltung, weil dort der Schreiber mehr Platz hat. Auf „kleine“ Art weist bei B die geringere Linienhöhe der Buchstaben und das enge Aneinanderdrängen derselben. Auf Typus III deutet bei B ganz unverkennbar das Langgestreckte der Schrift, das auf dem Größenverhältnis der hohen Buchstaben (l, h, d, g usw.) zu den niedrigen (a, n, m usw.) sowie auf der Nähe derselben beruht. Bei A mit seinem Typus II sind diese Proportionen ganz anders, der Eindruck des Langgestreckten ist nicht entfernt so stark, trotz der absoluten Höhe der betreffenden Buchstaben; die Schrift dehnt sich da mehr in die Breite.

Besonders aber ist für III das Eckige, Spitze, scharf Gebrochene und Abgeschnittene bezeichnend. So ist es in der Musik (Notenbild bei R. Wagner), in der Baukunst (französische Gotik) und in der Schrift. Man vergleiche daraufhin einzelne Buchstaben von A und B. A schließt sein h mit einem nach innen verlaufenden leichten Bogen, B zieht das entsprechende Stück hart und ziemlich gerade herunter und schneidet es unten quer ab. Das runde ∂ läßt A nach oben in einen rückwärts geschwungenen Bogen auslaufen, B hat diesen nicht, sondern schneidet den Schluß — ähnlich wie beim h — quer ab. Das lange d bildet A links vom Schaft mit einem fast kreisrunden Zuge, B drückt diesen zusammen, so daß er sackartig, gelegentlich zum spitzen Winkel (d[er] in V. 33b) wird, also die Rundheit verliert. Das b läßt A fast durchweg in eine schöne Rundung auslaufen[1]), B setzt den Schlußteil unten immer im spitzen Winkel an. Den Ansatz der w-Rune rechts vom Schaft schreibt A gern mit leichter Abrundung (V. 11 welihhes, V. 27 was eo, V. 28 waniu): je länger er schreibt, um so mehr ringt sich diese weichere, dem Runencharakter widersprechende Form durch; für B ist, wie man längst gesehen, die scharf dreieckige Form des Kopfes bezeichnend. Die Schäfte des h, b, d, l zieht A entweder ziemlich gleichmäßig stark herunter oder läßt sie von oben nach unten allmählich und sanft schmäler werden; B setzt mit starkem und breitem Druck ein

[1]) Selten anders: z. B. V. 17 hadubrant, 22 arbeo, 56 rauba.

und läßt den Schaft ganz plötzlich dünner werden, um die sanft verlaufende Linie zu vermeiden, ja zu zerstören, denn hier und da wird die plötzliche Verjüngung fast zur Knickung: V. 29 -b(ra)h(t), V. 30 -h(alt), V. 33 d(er) (c)h(uning), V. 34 b(i) (hul)d(i). n, m laufen bei A oft ein wenig gebogen aus, B schneidet sie hart und scharf ab. Vgl. auch Pongs S. 26.

§ 4. Abschrift oder erste Niederschrift?

Lachmann[1]) meinte, unsere Niederschrift des HL. sei die erste und aus dem Gedächtnis gemacht. Zwei Mönche hätten das Gedicht aus der Zeit ihres Weltlebens mit ins Kloster gebracht und abwechselnd schreibend aufgezeichnet. Freude an dem nationalen Stoff habe sie dazu veranlaßt. Genaue Untersuchung des Textes führt zu entgegengesetzter Meinung.

Indes ist die in der Überschrift gestellte Frage zu eng. Man muß fragen:

1. Enthält unsere Handschrift die erste Niederschrift oder eine Abschrift?

2. Wie erklärt sich das Zusammenarbeiten der beiden Schreiber?

3. Wenn unsere Aufzeichnung eine Abschrift ist, ist sie die erste vom Original, die zweite durch eine Kopie vermittelte oder eine noch spätere?

4. Wie kommen die Mönche dazu, das deutsche Gedicht in einen Codex rein religiösen Inhalts einzutragen?

Die letzte Frage werde ich erst später — § 23 — zu beantworten suchen: einstweilen beschäftige ich mich nur mit den ersten drei. Sie zu entscheiden, drucke ich den Text des HL. genau nach der Hs. ab und füge in Fußnoten alle Beobachtungen hinzu, die man über die Beschaffenheit der Niederschrift gemacht hat (Verbesserungen, Rasuren usw.). Insonderheit kommen in Betracht die Beobachtungen von Sievers und Pongs. Im übrigen verweise ich auf die Nachbildungen von W. Grimm, Sievers, Enneccerus und Mansion[2]). Die w-Rune wird durch das Zeichen ṕ bezw. þ, wenn in der Hs. der Strich fehlt, wiedergegeben. In den Fußnoten ist S = Sievers, P = Pongs, St = Steinmeyer, Sa = Saran.

[1]) Kl. Schr. I, 430.

[2]) Ahd. Leseb., Germ. Bibl., hrsg. von W. Streitberg. 1912.

Abdruck des Textes der Handschrift.

[i]k[1] [g]ihorta[1] dat[2] seggen[3]

1.	Ik gihorta đat[4] seggen	
2.	đat[5] sih urhettun	/ ænon muotin.
3.	hiltibraht[6] enti[7] hadubrant.[8]	untar heriun[9] tuem,
4.	sunufatarungo[s] //[10]	iro saro rihtun /
5.	garutun sê iro gudhamun.[11]	gurtun sih · iro · suert ana.
6.	helidos ubar ringa	do sie do dero hilt i u[12] ritun.
7.	hiltibraht gimahalta	heribrantes sunu · [1]her uuas heroro
8.	ferahes frotoro.	her fragen gistuont [man
9.	fohem[13] uuortum.	þ́er[14] sin fater þ́ari
10.	fireo in folche	
11.	eddo[15] þ́elihhes[16] cnuosles[17] du sis.	
12.	ibu du mi ęnan sages.[18]	ik mi de odre uuet
13.	chind in chunincriche.[19]	Chud ist min al irmindeot.
14.	hadubraht gimahalta	hiltibrantes sunu
15.	dat sagetun mi	usere liuti
16.	alte anti frote	dea êrhina[20] þ́arun.
17.	đat hiltibrant hætti min fater.	ih heittu hadubrant[21].

---

[1]) [ ] verschwunden (S, P S. 17).

[2]) d oder đ nicht sicher zu sehen (P S. 5).

[3]) Die ganze Zeile von anderer Hand, nicht erheblich jünger (S). In anderer Orthographie, gleichzeitige Hand, vielleicht dieselbe, die weiter schrieb (P).

[4]) Der Querstrich des đ blässer als der dunkle Untergrund des d, wohl später hinzugesetzt (S, P).

[5]) Wie [4]), doch weniger sicher (S); at auf Rasur (S, P).

[6]) Im zweiten h ein (deutlicher P) n-Ansatz, wohl jünger, doch dieselbe Tinte (S); ob jünger, nicht zu entscheiden (P).

[7]) nti auf Rasur (S); nur nt (P).

[8]) Wie [4]) (S, P).

[9]) un auf Rasur (P).

[10]) Das zweite u auf Rasur (S, P); am Kopf des g geschabt (P); P erkennt noch os, der Punkt in der Hs. ist Rest des s.

[11]) Der Querstrich im đ ist wohl ursprünglich, in der Form von den obigen drei merklich verschieden (S), weniger lang, rechts vom Schaft dicker (P).

[12]) Das zweite i — klein unter der Zeile — von derselben Hand später zugesetzt (S).

[13]) fohem am Rande in starkem Zuge noch einmal (St); ob späterer Zusatz, ob vom Schreiber des HL. nicht zu erkennen (P).

[14]) þ aus p korrigiert (S), p noch unten V. 27b (P).

[15]) eddo wie oben [13]) (P).

[16]) hes auf Rasur (S, P).

[17]) sles auf Rasur (S, P).

[18]) Das erste s auf Rasur von g (S, P).

[19]) Das erste h auf Rasur (S); das erste ch auf Rasur (P).

[20]) Über e steht Längezeichen (P), doch ist es von dem Haken über ænon (Z. 1) und se (Z. 5) verschieden.

[21]) ra auf Rasur (P), n hat einen auffälligen Anfangsbogen (P).

18.	forn[22] her[23] ostar[24] gihúeit[25]	floh her otachres[26] nid
19.	hina miti theotrihhe.	enti sinero[27] degano filu.
20.	her furlaet in lante	luttila sitten
21.	prut in bure	barn unþ́ahsan[28]
22.	arbeo laosa.[29]	hera&[30] ostar hina
23.	d& sid detrihhe	darba gistuontum
24.	fatereres mines.	∂at uuas so friuntlaos man
25.	her þas otachre	ummet tirri[31]
26.	degano dechisto[32]	unti deotrichhe darba[33] gistontun
27.	her þas[34] eo folches at ente	imo ṕuas[35] eo feh&a ti leop.
28.	chud þ́as · her chonnem mannum	ni þ́aniu ih iu lib habbe[36]
29.	þ́[&]tu[37] irmingot quad	[hiltibraht[37a] obana ab heuane
30.	∂at ∂u neo ∂ana halt	mit sus sippan man
31.	∂inc ni gileitos.	
32.	þ́ant her do[38] ar arme	þuntane bauga[39]
33.	cheisuringu gitan.	so imo se der chuning gap
34.	huneo truhtin.	∂at ih[40] ∂ir it nu bi huldi gibu.[41]

---

[22]) n auf Rasur (S, P).

[23]) h auf Rasur (S); her auf Rasur (P).

[24]) os auf Rasur (S), P leugnet Rasur.

[25]) Über u ein feiner Strich (Grein, P), in der Vorlage wohl ein verwischtes Runenzeichen (St Germ. Jsb. 1903, S. 83). Bei W. Grimm ist von dem Strich keine Spur zu sehen, bei Grein, Enneccerus, Sievers, Mansion sieht man nur Flecke. Die litterale Umschrift bei Sievers hat h́, also den Strich auf dem zweiten Schenkel des h.

[26]) chres auf Rasur (S, P).

[27]) r auf Rasur (S, P).

[28]) þ́ahsan auf Rasur (S, P).

[29]) sa auf Rasur (S), Rasur? (P).

[30]) Nur noch he und ein Stück des r zu erkennen (S); hera und der Endbogen der Ligatur & noch deutlich sichtbar (P).

[31]) Das erste r vielleicht aus dem ersten Zuge eines u korrigiert (S); der Schaft des ersten r unten nach rechts umgebogen wie zum Ansatz eines u oder wie der zweite Bogen eines insularen r (P).

[32]) Über dechisto am Anfang der Zeile radiert, ebenfalls darunter (P).

[33]) Der Schaft des d auf Rasur (P).

[34]) þ ohne Strich, vielleicht durch die Rasur unter dechisto (P).

[35]) ṕ statt w-Rune; vgl. oben [14]).

[36]) Das erste b auf Rasur (P).

[37]) Nur noch Reste des þ́ und — völlig deutlich — tu zu erkennen (S, P); auf W. Grimms Steindruck ist über dem ersten Buchstaben ein Strich wahrnehmbar: also hatte die Hs. þ́.

[37a]) [ ] Schreiber B; vgl. Pongs S. 27.

[38]) Langes d aus rundem ∂ verbessert (P).

[39]) bouga S, bauga Franck, ZfdA. 47, 2—3 und P.

[40]) h aus t korrigiert (S, P).

[41]) Hinter gibu scheint ein Buchstabe ausradiert (S, P) und ist etwas verwischt (P).

35. hadubraht gimalta — hiltibrantes sunu.
36. mit geru scal man — geba infahan
37. ort ƿiðar orte.
38. ðu bist dir alter hun — ummet spaher
39. spenis mih[42] mit dinem ƿuortun — ƿili mih[43] ðinu speru ƿerpan.
40. pist also gialt& man][37a] — so[44] du eƿin[45] inƿit fôrtos.[46]
41. ðat sagetun mi — sęolidante
42. ƿestar ubar ƿentilsęo — ðat man[47] ƿic furnam.
43. tot ist hiltibrant — heribrantes suno.
44. hiltibraht gimahalta — heribtes suno.
45. ƿela gisihu ih in dinem hrustim
46. dat du habes heme — herron goten
47. ðat du noh bi desemo riche — reccheo ni ƿurti.
48. ƿelaga nu ƿaltantgot quad — hiltibrant ƿeƿurt skihit.
49. ih ƿallota sumaro enti ƿintro — sehstic ur lante.
50. dar man mih eo scerita — in folc sceotantero
51. so man mir at burc ęnigeru. — banun ni gifasta.
52. Nu scal[48] mih suasat chind. — suertu hauƿan
53. breton mit sinu billiu — eddo[49] ih imo ti banin ƿerdan.
54. ðoh maht du nu aodlihho[50] — ibu dir din ellen taoc.
55. in sus heremo man — hrusti giƿinnan
56. rauba bihrahanen. — ibu du dar enic reht habes.
57. ðer si doh nu argosto quad — hiltibrant ostarliuto
58. der dir nu ƿiges ƿarne — nu dih es so ƿel lustit.
59. gudea gimeinun — niuse de motti.
60. ƿerdar sih'[51] derő[51] hiutu — hregilo[52] hrumen muotti.
61. erdo desero brunnono — bedero uualtan.
62. ðo lęttun se ærist — asckim scritan
63. scarpen scurim — dat in dem sciltim stont.
64. ðo stoptū tosamane — staimbortchludun.

---

[42]) m aus h gemacht (S).

[43]) ƿili mih verbessert aus ƿilihmih (P).

[44]) Hier, spätestens mit du, beginnt wieder die erste Hand (P S. 27).

[45]) Mit diesem Wort wieder die erste Hand (S).

[46]) Der Haken über dem o sehr blaß, möglicherweise jünger (S, P); fehlt bei Grimm.

[47]) m zweifellos (P, S); i vor n im Anlaut immer groß geschrieben (P).

[48]) a korrigiert (S); a aus l, der Schaft des l dann ausradiert (P).

[49]) o korrigiert (S); ein Längsstrich über o, keine Rasur (P); bei S und Enneccerus keine Korrektur zu sehen (Sa).

[50]) Das erste h aus b korrigiert durch Rasur (S); keine Rasur zu sehen (P). Hinter aodlihho auf derselben Linie weiter am Rande zwei Buchstaben, deren Bedeutung unklar ist; sie sind von der Hand des Schreibers A (P).

[51]) Die ' sehr blaß, möglicherweise jünger (S).

[52]) g korrigiert (S), aus l (St, P).

65. hěþun[53] harmlicco huittę scilti.
66. unti im iro lintun luttilo þ́urtun.[54]
67. giþ́igan miti[55] pābnū.[56]

§ 5. Fortsetzung.

1. Um die erste Frage, Abschrift oder erste Niederschrift zu beantworten, stelle ich zunächst die Fehler des Textes nach Gruppen geordnet zusammen[1].)

a) Einfache Verlesungen.

V. 9: p für þ́, aber bemerkt und verbessert. V. 18: gihúeit; der Strich über dem u wohl mechanisch übernommener Rest eines þ́ der Vorlage. V. 23: gistuontum; ein -tū falsch und flüchtig aufgelöst, denn nachher (V. 26) steht richtig -tun. V. 26: unti aus miti. V. 27: ṕuas mit Verlesung der þ́-Rune. V. 42: man für inan. V. 54: aodlihho; das erste h korrigiert aus verlesenem b des Originals. V. 65: der Strich der þ́-Rune verlesen in ein Längezeichen.

b) Auslassungen durch Überspringen.

V. 35: gimalta. V. 65: heþ̂un, aber durch Überschreiben des v verbessert.

c) Zusätze.

Aus Flüchtigkeit V. 24: fater*er*es. V. 27: fe*he*ta. V. 47: noh.

d) Fehler durch Abirren.

Sehr bezeichnend ist das häufige Abirren des Auges und die Fehler, die daraus folgen. Rückwärts irrte das Auge V. 26 bei dem Fehler deotrichhe darba gistontun. So auch Franck, ZfdA. 47, 3. Der Schreiber hatte seine Vorlage gelesen und bis deotrich geschrieben. Er blickte dann, durch den Wechsel der Namensform — V. 23 las er detrihhe — betroffen noch einmal hin und geriet auf das -rihhe in V. 23. Nun schrieb er mechanisch

[53]) Auffällig der eckige, sonst Länge bezeichnende, Bogen der w-Rune (P).

[54]) Nach den Photographien von Sievers und Enneccerus hinter þ́urtun Punkt; ebenso bei Grimm.

[55]) Der erste Schaft des m ist durchbrochen (P).

[56]) So sicher (S); ā deutlich bei Grimm und Enneccerus, doch ist der Längsstrich des a wohl der Strich der þ́-Rune, der unter Einfluß des Striches von ū seine Form und Ort änderte (P); Braune, Leseb.[6] S. 156[0]: der Strich gehöre sicher zum w, nicht a [ich kann Br. nicht beipflichten; richtig Pongs].

[1]) Siehe auch Pongs S. 43.

weiter. So erklärt sich auch, was man bisher nicht beachtet hat, am einfachsten das auffallende, überhaupt ganz vereinzelte chh[1]): es ist Mischform aus ch und hh. Pongs S. 34 hält Irrtum von A deshalb nicht für möglich, weil d auf Rasur stehe, also gerade Aufmerksamkeit voraussetze. Aber vgl. z. B. bei B die Korrektur unter Nr. 38. Hierher gehört auch 44b suno für das richtige sunu (s. unten § 11).

Überaus häufig und für die Niederschrift des HL. sehr bezeichnend ist aber das Vorgreifen des Blickes. So werden ganze Worte und Silben vorweggenommen. V. 13: min aus irmin-[2]). V. 23: das sinnlose det aus dem folgenden detrihhe des Originals, wie man schon immer angenommen hat. V. 28: das unsprechbare waniu ih iu aus wan ih iu, wobei gewiß die Form wâniu (oft bei Tat.) mitgewirkt hat. V. 32: ar arme für ab arme (Pongs S. 43). V. 34: it für ih, doch bemerkt und verbessert. V. 60: dero, bemerkt und verbessert. Häufig werden Buchstaben desselben oder des folgenden Wortes antezipiert. V. 12: sages, s aus g verbessert. V. 39: mih, m aus h. V. 39: ƿili mih aus ƿilih mih. V. 52: scal, a aus l. V. 56: bihrahanen mit Vorwegnahme von h. V. 60: hregilo, g aus l. V. 64: stoptū, mit t aus to. V. 67: ƿābnū, mit Beeinflussung des ƿ-Strichs durch den Nasalstrich der Endsilbe.

e) Einsetzung eigener Sprachformen.

V. 6: hiltu, dann i nachgetragen; -tiu ist die ältere Form. V. 19: theotrihhe mit fuldischem th für d, welch letzteres der Stabreim verlangt. Hierher auch die sicher anzunehmenden Fehler V. 6: ringa statt hringa, V. 9: wer für hwer, V. 11: welihhes für hwelihhes (?), V. 60: werdar für hwerdar; öfter uo für ó (vgl. unten § 11). S. auch -braht (unten Nr. h) und gihúeit (s. unten S. 39).

f) Einsetzung anderer Worte infolge falschen Verstehens.

V. 25: tiu(ri), dann in tir(ri) gebessert.

g) Einsetzen von Worten und Buchstaben unter dem Eindruck des Vorausgehenden.

V. 5: iro, dann durch Punkte getilgt; es hat V. 5a eingewirkt. V. 60: hrumen unter dem Eindruck von hregilo[3]).

[1]) Braune, Ahd. Gr. § 145, Anm. 4b.

[2]) Diese Erklärung scheint mir besser als die gewöhnliche Annahme einer Verlesung von insularem r. So auch Franck, Zs. S. 52f. Vgl. Pongs S. 32.

[3]) Gesprochen hat A offenbar in beiden Fällen bloßes r-. Vgl. unten S. 39.

h) Verschiedenes.

Unrichtige Auflösung einer Abkürzung soll das -braht für -brant verschuldet haben. Doch wird eher persönlicher Sprachgebrauch Ursache sein. Die Möglichkeit des Irrtums liegt jedenfalls in dem Wechsel der Namensformen auf -brant mit solchen auf -braht. S. Kauffmann, Philol. Stud. S. 136; Pongs S. 38 f. Vielleicht hat einer, dem -braht geläufiger war, die Abkürzung -brāt so gedeutet; bt V. 44 weist doch nur auf -bert, also schließlich -braht.

Wenn man die Dinge nicht unnötig verwickelt, dann ist anzuerkennen, daß es eine Reihe von Fehlern gibt, die man natürlicherweise als Abschreibefehler deuten muß[1]).

Die Fehler unter b), c) und e) bis g) beweisen einzeln für Abschrift nicht viel, außer vielleicht da, wo sie ausdrücklich verbessert werden. Auch einzelne Fälle der Gruppen a) und d) mag man ohne graphische Mittel erklären können. Aber im ganzen wird sich niemand der Überzeugung verschließen, daß es sich bei unserem Texte um eine Kopie handelt, auf keinen Fall um eine erste Niederschrift aus dem Gedächtnis oder nach Diktat. Das dürfte auch jetzt die allgemeine Meinung sein[2]). Es wird durch das sogleich zu Erörternde bestätigt.

2. Wie erklärt sich das Zusammenarbeiten der zwei Schreiber?

Da man zunächst nicht wissen kann, wieviele der oben zusammengestellten Fehler aus der Vorlage stammen, wird man die Tätigkeit der beiden Mönche am besten nach den Verbesserungen und Rasuren beurteilen, die die Handschrift selbst zeigt; diese müssen auf Rechnung der Schreiber gesetzt werden.

Man betrachte nun folgende Übersicht, in der A_1 das Stück des ersten Schreibers bedeutet, welches Bl. 1a ausfüllt und vor dem Einsetzen von B liegt; A_2 ist das Stück auf Bl. 76b, das hinter B mit so du eþin inþit einsetzt.

---

[1]) Holtzmann, Germ. 9, 289 ff.

[2]) Pongs S. 208. — Übrigens darf man wohl auch das Auftreten der großen Anfangsbuchstaben V. 13 (mitten im Verse!) und 52 als Beweis anführen.

Rasuren und Verbesserungen.

	A_1	B	A_2
Rasur in Vers	2 at 3 nt(i) 3 un 4 u 4 g 11 hes 11 sles 12 s 13 (c)h 17 ra 18 n 18 h(er) 18 os (?) 18 chres 19 r 21 wahsan 22 sa (?) 26 (über dechisto) 26 d 26 (unter dechisto) 28 b	34 nach gibu (?)	52 a aus l verbessert, dann l radiert 54 h aus b (?)
Verbesserung ohne Rasur in Vers	3 h zu n 5 iro getilgt 6 i nachgetragen 9 þ́ aus p 25 r aus u	32 d aus ∂ 34 h aus t 39 m aus h	[54 h aus b (?), siehe oben] 53 o (?) 60 Umstellung durch ·/ ·/ 60 g aus l
Zusätze (von A ?)	d-Striche in 1, 2, 3		40 v über o

Es zeigt sich folgendes auffällige Verhältnis: A_1 (Bl. 1a) verbessert auf seinen 24 Zeilen[1]) der Hs. durch Rasur 19mal (dazu 2 unsichere Fälle): auf 6 Zeilen fallen immer etwa 5 Rasuren. Verbesserung ohne Rasur fünfmal.

B (Bl. 76b) radiert auf seinen 7½ Linien überhaupt nicht oder doch — der Fall ist unsicher — höchstens einmal. Verbesserungen ohne Rasur dreimal.

[1]) Siehe dazu Seite 8 oben. Der Umfang von A_1 und A_2 ist ziemlich derselbe.

A_2 (Bl. 76b) radiert auf seinem Stück von 21½ Linien[1]) bloß noch ein einziges Mal, aber so, daß zunächst ohne Rasur verbessert und dann erst radiert wird; die Rasur sollte also anfangs vermieden werden (ein Fall ist unsicher). Verbesserungen ohne Rasur zweimal (zwei Fälle sind unsicher).

Dieser Wechsel in der Schreibkunst von A hat sicherlich seine Gründe. Ich glaube, wir tun hier einen Blick in den Betrieb der Fuldaer Schreibstube. A verschreibt sich anfangs oft und radiert fortwährend. Da greift ein anderer ein, dem das fortwährende Radieren unangenehm war, nach Steinmeyers Vermutung ein älterer Schreiber. Er schreibt — vielleicht nach einer kräftigen Vermahnung an den jüngeren wegen des vielen Schabens — ein Stück ohne Rasur. Der jüngere nimmt sich die Mahnung zu Herzen und schreibt sein zweites Stück im Punkte des Radierens nun ebenso sorgfältig; denn es läuft ihm jetzt auf seinen 21½ Linien nur eine (eine ist unsicher) kleine Rasur unter, die aber zunächst auch, durch bloße Korrektur, vermieden werden sollte.

Offenbar war es B gerade um das Unterlassen des Radierens zu tun; denn davon ist er vollkommen — oder fast vollkommen — frei, während er Verbesserungen ohne Rasur nicht scheut. Aber seine Ermahnung und Beispiel wirkte auf A weiter. Denn in A nehmen auch die Verbesserungen ohne Rasur mit dem Eingreifen von B ab: A_1 hat deren 5 (auf 24 Zeilen), A_2 bloß 2 (3?) auf 21½.

A wird also — das zeigen Rasuren und Korrekturen — auf Bl. 76b ganz bedeutend aufmerksamer und sorgfältiger. Was störte ihn im Anfang?

Der häufigste, für A geradezu charakteristische Fehler ist die Vorwegnahme von Silben und Buchstaben (oben S. 27 unter d), der Schreiber hatte also Eile, er war mit den Augen immer voran. Und er schrieb flüchtig, ohne Interesse für den Inhalt: das zeigen die Auslassungen (oben unter b) und die Verlesungen, namentlich der w-Rune, die er doch kannte (S. 27 unter a). Auch die große Irrung V. 26 : 23 störte ihn nicht im mindesten.

Man erinnere sich der Bemerkung auf S. 7, daß das HL. wie Salomos Gebet und die Homilie des Origenes zur Füllung leerer Seiten in den Codex eingetragen ist. Dies und die Beobachtungen dieses Paragraphen beweisen wohl, daß die alte romantische Ansicht, die auch Lachmann vertrat[2]), nicht Stich hält und durch eine andere, freilich

---

[1]) S. oben S. 30 Anm. 1. [2]) S. oben S. 23.

recht prosaische, ersetzt werden muß. Wie jene lateinischen Stücke, so war auch das HL. eine Schreibleistung Fuldaer Mönche, mit der die noch leeren Blätter 1a und 76b der Hs. gefüllt werden sollten[1]). Die Abschrift des HL. war zweifellos befohlen; warum, darüber werde ich § 23 eine Vermutung wagen. Eine Hs. des HL., die Vorlage unseres Codex, befand sich also in Fulda und ist sicherlich am Schlusse vollständig gewesen. Zu der ihm aufgetragenen Schreibleistung hatte A aber keine Lust; er hatte Eile und begann seine Aufgabe schnell und flüchtig herunterzuschreiben. Erst Vorbild und vielleicht Mahnung des andern brachte ihn zur Ruhe und Sorgfalt.

Ein sehr interessantes Beispiel für den Wechsel zweier Schreiber bildet übrigens das Gedicht „Christus und die Samariterin". Vgl. die wertvollen Darlegungen von Pongs S. 27 ff., 165 ff.

Die eben gewonnene Erkenntnis von dem Schreibcharakter der A und B gibt nun eine gewisse Handhabe, um der neuen Frage näher zu treten:

3. Ist die Vorlage unserer Hs. die erste Niederschrift des HL. gewesen, oder stehen zwischen dem Original und unserer Überlieferung noch andere Abschriften?

Dies zu ermitteln, muß man erst sich darüber klar werden, wem die unverbesserten Fehler[2]) unserer Überlieferung zufallen, den Mönchen A und B oder ihrer Vorlage. Es sind folgende:

Unverbesserte Fehler der Hs.

A[1]:	3	-braht		24	fatereres
	6	ringa		26	unti für miti
	7	-braht		26	deotrichhe darba
	9	wer			gistontun
	11	welihhes (?)		27	ƿ́uas
	13	min statt mir		27	feh&a
	14	-braht		28	waniu.
	18	gihúeit			
	19	theotrihhe	B:	29	-braht
	23	det		32	ar für ab
	23	detrihhe		35	-braht
	23	gistuontum		35	gimalta

[1]) Wattenbach, Schriftwesen² S. 362 f.

[2]) Ich setze hier manches, was erst später erörtert werden kann, voraus. Die uo für ô (s. § 11) lasse ich beiseite; sie würden übrigens das Gewicht obiger Tabelle sehr vermehren. Über ƿ́ und ƿ s. die besondere Tabelle unten.

A^2: 42 man für inan
44 -braht
44 suno für sunu
47 noh zugesetzt
56 bihrahanen
60 werdar
60 hrumen
64 stoptū
65 þ̂ mit Längezeichen statt Strich
67 ā

Zählt man die Fehler zunächst einfach zusammen, so ergibt sich das oben S. 31 beobachtete Verhältnis im ganzen und großen wieder:

A_1 hat auf 24 Linien 17 (18?) Fehler,
B „ „ 7½ „ 4 „
A_2 „ „ 21½ „ 10 „

d. h. der Text von A_2 ist korrekter als der von A_1.

Wägt man die Fehler, so fällt das Urteil noch mehr zu Ungunsten von A_1 aus, denn da finden sich die schwereren Irrtümer. A_1 hat Vorausnahme ganzer Silben (V. 13, 23, 28), die vollkommene Verlesung der þ́-Rune (V. 27), die schwere Irrung V. 26, die sinnlose I. Plur. gistuontum (V. 23); A_2 hat demgegenüber nur Vorwegnahme von Buchstaben (V. 56, 64), falsche Behandlung des Strichs der þ́-Rune (V. 65, 67), Rückgreifen leichter Art (V. 44, 60).

Durch Vergleichung der Tabellen auf S. 30 f. und 27 ff. kann man das Verhältnis von $A_1 : A_2$ noch schärfer bestimmen. Die Rasuren von A_1 verteilen sich ziemlich gleichmäßig über die Verse 1—29a hin, allenfalls kann man sagen, sie werden von V. 17 ab verhältnismäßig zahlreicher. A_2 schreibt ein großes Stück, V. 40b bis 51b, ohne jede Rasur; erst V. 52 kommt wieder eine, die letzte. Auch die Verbesserungen ohne Rasur (oben S. 30) treten in A_2 erst wieder mit V. 53 auf. Das könnte immerhin Zufall sein. Sieht man sich aber die Fehlertabelle S. 28 an, so bemerkt man, daß der typische Fehler von A, die Vorausnahme auch erst wieder mit V. 52 und zwar mit sechs Beispielen (V. 52, 60, 60; 56, 64, 67) einsetzt. Also: von V. 52 ab tauchen gerade die für A_1 bezeichnenden Fehler wieder auf, die von V. 40b—51b völlig vermieden werden. Der große Eifer von A hält nicht bis zu Ende aus: von V. 52 an kommen Rückfälle.

Auch dabei mag noch der Zufall gewaltet haben. Nun aber achte man auf die Behandlung des w durch die Schreiber. Es wird teils durch die Rune þ́, teils durch u oder uu wiedergegeben.

	allein: als þ́	als uu	fehlerhaft	mit Konsonant davor:
bei A_1				3 tuêm
				5 suert
		7 uuas		
	9 þ́er (aus per)	9 uuortum		
	9 þ́âri			
	11 þ́elîhhes			
		12 uuêt		
	16 þ́ârun			
			18 gihúeit	
	21 un-þ́ahsan			
		24 uuas		
	25 þas (!)			
	27 þas (!)		27 ṕuas (!)	
	28 þ́as			
	28 þ́âniu			
	29 þ́êttu			29 quad
bei B	32 þ́ant[1])			
	32 þuntane (!)			
	37 þidar (!)			
	39 þ́ili		39 þ́uortun	
	39 þ́erpan			
bei A_2	40 éþin			
	40 inþ́it			
	42 þ́estar			
	42 þ́entilsêo			
	42 þ́ic			
	45 þ́ela			
	47 þ́urti			
	48 þ́elaga			48 quad
	48 þ́altantgot			
	48 þ́eþ́urt			
	49 þ́allota			
	49 þ́intro			
	52 hauþ́an			52 suasat
				52 suertu
	53 þ́erdan			
	55 gi-þ́innan			
				57 quad

[1]) Das u in heuane V. 29b gehört nicht hierher; es ist as. h.

	allein: als ƥ́	als uu	fehlerhaft	mit Konsonant davor:
	58 ƥ́iges			
	58 ƥ́arne			
	58 ƥ́el			
	60 ƥerdar			
NB.		61 uualtan		
	65 heᵛƥ̂un (!)			65 huîtte
	66 ƥ́urtun			
	67 giƥ́igan			
	68 ƥābnū (!)			

Nach tautosyllabischem Konsonant wird w ausnahmslos in A_1 und A_2 u geschrieben. Wenn w die Silbe allein beginnt, zeigt sich ein Schwanken:

A_1 hat	8mal	korrekt ƥ́ (mit Strich darüber),	
	2 „	fehlerhaft ƥ (ohne Strich),	
	4 „	uu,	
	1 „	ƥ́uas (Verlesung und u dazu),	
	1 „	hu nach der obigen Regel in gi-húeit, aber mit ƥ́-Strich und falsch für w-;	
B hat	3 „	richtig ƥ́,	
	2 „	falsch ƥ,	
	1 „	ƥuortun;	
A_2 hat	22 „	richtig ƥ́,	
	1 „	ƥ̂ } falsche Schreibung des Strichs	
	1 „	ƥ } durch Verlesen,	
	1 „	uu.	

Das heißt: A_1 schwankt zwischen ƥ́- und uu- (viermal) und macht außerdem, wenn wir diese Doppelschreibung einstweilen als richtig annehmen[1]), zwei leichte Fehler (ƥ statt ƥ́), einen schweren (p statt ƥ́) und eine Vertauschung von ƥ́ mit hú. A_2 hat nur ein uu, dagegen 22 völlig korrekte ƥ́. An Fehlern zeigt es nur die zwei leichten in V. 65, 68: der Strich über ƥ́ wird nie weggelassen, sondern bloß falsch gedeutet. Aber: das Stück V. 40b—60 hat nur völlig korrekte ƥ́, weder uu noch Fehler! Das ist sicher kein Zufall.

[1]) Doch s. S. 39.

Ferner ist das anlautende h- vor Konsonant zu beachten.

A_1:	6 ringâ	9 ƿer 11 ƿelîhhes	18 gi-húeit
B:	—	—	—
A_2:	45 hrustim 55 hrusti 60 hregilo 65 huîtte	60 ƿerdar	[56 bi-hrahanen] 60 hrumen

Die in der zweiten Längsspalte stehenden Pronomina sind gewiß auszunehmen (vgl. unten S. 40). Aber auch wenn wir sie abrechnen, so fehlt h- in A_1 einmal nach Ausweis des Stabreims und wird einmal fälschlich gesetzt; in A_2 wird es V. 60 einmal unter der Einwirkung des hr(egilo) fälschlich zugesetzt[1]) (V. 56 ist bloß Vorwegnahme). Wieder ist das Stück 40b—59 korrekt.

Auch aus der k-Schreibung kann man vielleicht Folgerungen ziehen.

A_1 hat V. 1 ik	B —	A_2 V. 48 skihit
„ 12 ik		„ 62 asckim

Ik ist ndd. und steht für sich. Indes sind wohl die Schreibungen skihit und asckim von Bedeutung. Gewöhnlich schreibt A sc in allen Stellungen (50a, b. 52. 62. 63a, b. 65), nur vor i tritt zweimal k ein. Davon steht das skihit in dem sorgfältigen Teil von A_2, wird also der Vorlage gehören. V. 62 — in dem weniger genauen Schlußstück — ist das dem Schreiber geläufige ascim verbessert durch Einsetzung eines k: vermutlich hatte die Vorlage askim; V. 63 und 65 steht dann scil-, der Weise von A entsprechend. Sk- neben sc- in dem Stück V. 40b—52 entspräche der alten bayrischen Schreibgewohnheit: sk vor i (und e; Schatz, Gr. § 75), doch im allgemeinen sc. Sk ist bayrisch und da eine verschwindende Altertümlichkeit, fränkisch-fuldisch kann es im HL. nicht wohl sein; vgl. Pongs S. 201. Wieder würde gerade das Stück V. 40b—52 eine charakteristische Schreibweise der Vorlage spiegeln.

[1]) Daß A das h- nicht mehr sprach, beweist außer ringâ auch der Fehler gi-húeit. (S. unten S. 39.)

Aus all diesen Beobachtungen zusammengenommen ergibt sich — es kommt noch hinzu ō : uo; s. § 11 — zweifellos, daß A_2 sehr viel sorgfältiger schreibt als A_1, daß aber doch bei A_2, frühestens mit V. 52, ein Stück — es ist das Schlußstück — beginnt, in welchem die Sorgfalt allmählich etwas nachläßt und der alte Fehler der Flüchtigkeit wieder hervorkommt. Dagegen hat A_2 die Verse 40b—51 sichtlich mit größter Sorgfalt abgeschrieben: an diesem Stück kann deshalb der Wert der Vorlage beurteilt und ihr Charakter erkannt werden. Auch das Stück B ist mit Aufmerksamkeit kopiert, wenn es auch an Wert hinter A_2 40b—51 etwas zurücksteht.

Mit diesem Maßstab in der Hand kann man ohne weiteres sagen, daß eine große Zahl von Fehlern der Hs. dem Schreiber A, nicht der Vorlage zufällt. Wägt man die Fehler ihrer Art nach, so wird es noch wahrscheinlicher. Die Einsetzung jüngerer Sprachformen[1]) (V. 6), die Vorwegnahme (V. 13, 23, 28, 56, 64, 67[1])) weisen schon nach der Art ihrer Verteilung im Texte auf A; einfache Verlesungen aus Flüchtigkeit (V. 26, 27, 42, 65), Fehler durch Rückgreifen (V. 26, 44, 60), Verschreibungen (V. 24, 27) entsprechen ganz der Art von A, man darf sie ohne Zweifel diesem Schreiber zur Last legen. Das th- in V. 19 — sonst überall d- (V. 23, 26) — wird auch dem ostfränkisch-fuldischen Schreiber zufallen.

B vermeidet die Rasur sorgfältig, schreibt also auf jeden Fall langsamer und aufmerksamer als A. Gleichwohl macht er Fehler, verbessert ohne Rasur sogar verhältnismäßig viel mehr als A_1 (3 auf 7½ Zeilen : 5 auf 24 Zeilen)[2]); dafür hat er aber weniger unverbesserte Fehler[3]): wenn wir von dem -braht absehen, nur eine Vorwegnahme (V. 32) und ein Überspringen (V. 35), die gewiß auf seine Rechnung kommen. Er ist ein Abschreiber, der entschieden die Absicht hat genau zu kopieren.

So ergibt sich, daß weitaus die meisten Fehler unserer Niederschrift den Fuldaer Mönchen zuzuschreiben sind. Die Vorlage muß — von der Sprachmischung sehe ich einstweilen ab — fast fehlerlos gewesen sein. Fast — denn einige Fehler müssen doch darin gestanden haben.

Zunächst die Lücken. Ich nehme solche an[4]) hinter 10 fireo in folche (A_1), 31 dinc ni gileitôs (B), 44b heribtes suno,

---

[1]) S. oben S. 28. [2]) Vgl. oben S. 30. [3]) S. oben S. 32.

[4]) Über diese unten bei der Erklärung des HL.

53b ti banin werdan, 56b reht habes (A_2). Sie finden sich in den drei Stücken A_1, B, A_2 und zwar gerade in dem sorgsam geschriebenen A_2 besonders oft, dreimal; einmal auch bei dem sorgsamen B.

Das -braht geht ebenfalls durch. A_1 V. 3, 7, 14; B V. 29, 35; A_2 V. 44 (in dem besonders sorgsamen Teil). Auch -btes V. 44 (bei dem sorgsamen A_2!) weist auf -brahtes, weil bt -bert (< -berht) bedeutet. -braht stammt also aus der Vorlage. Zur Erklärung s. Behaghel, Deutsche Sprache[3] S.115. Daß dies -braht falsch ist, erweist die Melodieprobe (s. unten § 11). Ferner lautet der Name des Vaters in der Sage stets Hiltibrant, Hildebrant. Grienbergers stilistische Deutung (S. 13 f.) ist sehr künstlich. Die Wahrscheinlichkeit eines -braht der Vorlage ergibt sich noch aus folgendem. Anfang des IX. Jahrhunderts wurden in Fulda -brant und -braht in Namen nebeneinander verwendet, und zwar bei Hilti-, Heri-, Hadu- meist -brant, seltener -braht[1]). So lag für die Schreiber unseres Textes, da ihnen beide Formen bekannt waren, kein Grund vor, -brant durch -braht zu ersetzen. Eher weist die Verbesserung des -braht in -brant (V. 3a) darauf hin, daß in Fulda die Form mit -h- auffiel[2]).

Ferner das detrihhe V. 23. Braune setzt Dêtrîhhe an. Nun gibt es allerdings im Mfrk. ein ê = ahd. eo: im nhd. Demut ist es vorhanden. Aber dies ē (im heutigen Mfrk. geschlossenes ė) ist sehr jung. Franck bringt nur drei Belege aus späten Urkunden der altfrk. Zeit (Altfrk. Gramm. § 40 Anm.), Steinmeyer einen md. Beleg aus dem Ende des XI. Jahrhunderts: Ahd. Gll. 1, 722, 4 im Jsb. 25 (1903), S. 84. In einem ahd. Gedicht, des mindestens bis an den Anfang des IX. Jahrhunderts zurückgeht, darf man diese Form nicht erwarten, selbst nicht als einen orthographischen Ausdruck für eo, io. Sie erweckt den Verdacht ein Fehler zu sein. In der Tat erweist die Melodieprobe (s. unten § 11), daß allein Deotrîhhe gelesen werden kann: also liegt ein Schreibfehler vor. Aber derselbe muß bereits in der Vorlage gestanden haben, das beweist die Antezipation von A_1 (s. oben S. 28): A hat Detrihhe gelesen, weil er det vorausnimmt. Die Fälle V. 13, 34, 60 sind diesem ganz analog.

Auch noh V. 47 ist der Vorlage zuzuweisen, da es in dem Stück V. 40b—51 steht.

---

[1]) Pongs S. 39.

[2]) Wenn wirklich in V. 3a aber -braht aus -brant hergestellt sein sollte (Pongs S. 42), dann wäre erstere Form für die Vorlage noch wahrscheinlicher.

Es ist noch die Frage aufzuwerfen: wie schrieb die Vorlage das silbenanlautende w- und wie verhielt sie sich zum Abfall des h- vor diesem w-?

Nach den eben entwickelten Grundsätzen kann man nicht wohl daran zweifeln, daß die Vorlage w- nach tautosyllabischem Konsonanten als u schrieb, wenigstens in den Fällen tu-, su-, qu-: diese Schreibung geht ohne Ausnahme bei A_1 und A_2 durch; B hat keinen Fall. Andererseits scheint mir ebenso sicher, daß sie anlautendes w- mit der Rune þ́ bezeichnete. Denn A_2 hat in dem entscheidenden Stück V. 40b—60 ausnahmslos das Zeichen þ́, außerdem immer mit Strich, also sorgsam kopiert. Der Wechsel von þ́- und uu- findet nur bei A_1 statt (10 þ́ : 4 uu); uu kehrt bei A_2 bloß einmal und zwar V. 61 in dem weniger sorgsamen Schlußstück, d. h. als Rückfall, wieder. Die Schreibung anlautend uu- (aber Konsonant + u!) war offenbar A die vertraute und er setzte sie anfangs, wo er noch wenig sorgfältig abschrieb, oft unbekümmert für þ́- der Vorlage ein. Einen andern Beweis für þ́ der Vorlage liefert die Verbesserung V. 9: þ́er aus per. A_1 las in seiner Flüchtigkeit þ́ irrtümlich als p, ein Irrtum, der sehr begreiflich ist. — Fraglich ist, ob die Vorlage neben þ́ auch þ́u = uu hatte. V. 27 þ́uas (A_1) scheint dafür zu sprechen, weil hier offenbar ganz mechanisch abgeschrieben wurde, und 39 þ́uortun (B) kann zur Bestätigung dienen. Vereinzelt muß die Schreibung gewesen sein, da A_2 keine Spur davon zeigt.

Sehr eigentümlich ist der Fehler gihúeit V. 18. Ist der feine Strich über dem u von gleicher Art wie der über þ́, so hat Steinmeyer gewiß recht, wenn er den Runenstrich dahinter vermutet. Im Original stand dann gi-þ́êt, der eilige A schrieb für þ́ gedankenlos hu- und setzte dann mechanisch den Runenstrich über u. Aber warum schrieb A nicht uu-, sondern hu-? Die Möglichkeit der Verwechslung liegt darin, daß A h- vor Konsonant im Anlaut nicht mehr sprach (s. oben Tabelle S. 36), ihm also beim inneren, leisen Lesen hu- und uu- gleichklangen. Aber wie kam A_1 zu dieser ganz vereinzelten Orthographie? Ist der feine Strich nicht der der Rune, so könnte man den Fehler schon der Vorlage zuweisen, doch ist das aus gleich anzuführenden Gründen nicht anzunehmen[1]). Es mag hier bei A_1 irgendeine zufällige Ideenverbindung gewaltet haben.

---

[1]) S. unten S. 40 f.

Eine gesonderte Behandlung fordert das anlautende hw-[1]). Hatte die Vorlage hƿ́ oder ƿ́ oder hu-? Nach der Tabelle S. 34 f. muß man sagen: A ersetzt wohl ƿ́ durch uu, vielleicht einmal durch hu-, er mißversteht das Zeichen auch zweimal; aber daß er je ƿ́ für uu oder u eingesetzt hätte, ist nach dem Verhältnis von A_1 und A_2 denkbar unwahrscheinlich. Also hat in den Fällen V. 9, 11, 60 die Vorlage die Rune gehabt.

Nun lehrt der Schreibgebrauch der Lex Salica, die auch fuldisch ist, daß dort hinter den Konsonanten c (= q), s und z < *t, wie im HL.-Codex, nur u, hinter h- aber ausnahmslos ƿ́ steht[2]). Demnach erhebt sich jetzt die weitere Frage: wie sind die hu- und ƿ́ unserer Hs., wo sie = *hw- stehen, zu beurteilen. Stand bei den drei Pronominibus V. 9, 11, 60 in der Vorlage hƿ́ oder ƿ́? Hatte in der Vorlage das huítte (V. 65) hƿ́- oder hu-?

Die Verteilung der pronominalen Fälle in A_1 und A_2 bringt keine Entscheidung, da es eben nur diese drei Fälle gibt; an sich spräche sie für hƿ́ in der Vorlage. Aber wenn A_1 in V. 9 erst per statt ƿ́er liest, so kann vor dem ƿ́ kein h gestanden haben: andernfalls wäre die Verlesung völlig unverständlich. Der andere Fall ƿ́elîhhes V. 11 gehört dem Dichter II an: mir scheint er kein hw- zu verlangen[3]). Nun handelt es sich in diesen beiden Fällen außerdem um leichtere Pronomina: es kann daher in der ƿ́-Schreibung dieser Worte eine sprachliche Erscheinung zum Ausdruck kommen, zumal h vor w eher schwand als vor anderen Konsonanten (Franck, Altfrk. Gr. § 109, 1; Schatz, Altb. Gr. § 79; Braune, Ahd. Gr. § 153 a. 1).

ƿ́erdar in V. 60 bedarf des h- des Stabreims wegen. Aber ein Abschreiber, der ƿ́er ƿ́elîhhes als seine Formen schrieb, konnte auch das Pronomen V. 60 analog behandeln. Somit sehe ich keinen Grund, die drei pronominalen ƿ́- dem Schreiber der Vorlage abzusprechen. Jedoch sind ihm mindestens zwei davon (V. 9, 60) als Fehler — ƿ́ statt hƿ́! — gegenüber seiner Vorlage zuzuweisen.

Und huítte? Es steht in dem weniger sorgfältigen Schlußteil von A_2 (V. 65). Ferner kennt A offenbar die Schreibung hu- als Archaismus; denn V. 18 setzt er hu- für ƿ́ der Vorlage. Somit könnte huítte sehr wohl für ein hƿ́ der Vorlage stehen und bei A_2 Zeichen für w-, also Rückfall in die h-losen Formen sein. Dann

---

[1]) S. oben S. 36. [2]) Pongs S. 46. [3]) S. unten.

wäre der Gebrauch der Rune in der Vorlage unserer Niederschrift — abgesehen von dem bloßen þ́- der drei Pronomina — derselbe wie der in der Lex Salica gewesen[1]). Indes sind das nur Vermutungen, die bei dem geringen Material des ausreichenden Haltes entbehren.

So weist der Befund darauf hin, daß wir für unsere Niederschrift eine lückenhafte und keineswegs fehlerlose, wenn auch im allgemeinen sehr korrekte Vorlage anzunehmen haben. War sie die erste Niederschrift überhaupt? Die Lücken und noh widersprächen nicht, längere mündliche Überlieferung vorausgesetzt. Auch der Schreibfehler detrihhe nicht. Aber sollte ein Kenner der alten Sage — sei es ein deutscher Dichter oder ein Rhapsode — seine Helden je Hiltibraht und Hadubraht genannt haben? Heißt der alte Held doch auch später immer Hildebrant. Wer -braht schrieb, hatte nur wenig Ahnung von deutscher Epik, mochte ihm persönlich auch gerade diese Namensform geläufig sein. Also muß man zwischen erster Niederschrift und unserer Überlieferung gewiß noch eine Stufe annehmen, der mindestens die -braht und die beiden þ́- (statt hþ́!)[2]) der Interrogativa V. 9 und 60 zur Last fallen. Nicht mehr Stufen, weil sonst in den Text wohl noch zahlreichere Fehler hineingeraten wären.

Anhangsweise stelle ich eine Übersicht über den Gebrauch von d und ∂ in unserer Handschrift zusammen. Sichere Schlüsse kann man aus ihr nicht ziehen, immerhin ist sie nicht ohne Interesse. Es hat

A_1 33 d und 2 ∂ (V. 17, 24),
B 6 „ „ 8 „
A_2 33 „ „ 7 „ (V. 41, 42, 47, 54, 57, 62, 64).

Das sorgfältige A_2 weist mehr als dreimal soviel ∂ auf wie das weniger sorgfältig geschriebene A_1. Man darf vielleicht daraus schließen, daß in der Vorlage ∂ ziemlich häufig neben d stand. d ist die Form von A, die dieser Schreiber anfangs so gut wie überall durchführt. Später, als er genauer abschreibt, kommen die ∂ der Vorlage zahlreicher in seinen Text.

[1]) Eine Photographie, die mir Steinmeyer freundlichst zur Verfügung stellt, zeigt übrigens, daß die L. S. nicht þ́, sondern ein Zeichen braucht, das einem V ähnlich sieht.

[2]) Das Original des HL. wird also im Gebrauch der þ́ und hþ́ ganz auf dem Standpunkt der Lex Salica gestanden haben.

B hat erheblich mehr ð als d. Spiegelt dies Verhältnis den Zustand der Vorlage oder war ð die Form dieses Schreibers? Dies letztere möchte man aus der Verbesserung in V. 32 schließen, welche ihrerseits wohl beweist, daß die Vorlage auch d hatte.

Über d und ð im ganzen Codex s. Pongs S. 4.

§ 6. Die Sprachformen.

Stand der Frage.

Erhebliche Fehler bei der Abschrift ihrer Vorlage können weder A noch B zur Last gelegt werden, das ergab die Untersuchung. Verlesungen, Flüchtigkeiten bestimmter Art lassen sich ihnen nachweisen, daß sie die Sprache willkürlich behandelt oder gar den Text absichtlich verändert hätten, ist in keiner Weise wahrscheinlich zu machen. Sie sollten und wollten nichts anderes als abschreiben, was vorlag.

Diese Erkenntnis ist bereits ein nicht unwichtiger Beitrag zur Beantwortung der Frage: wie ist die Sprachform des HL. zu beurteilen?

Die Sprache unseres Gedichts ist eins der schwierigsten Probleme der Deutschwissenschaft, viel umstritten und noch nicht gelöst. Man hat schon längst gesehen und niemand bestreitet es, daß unser Text, wie ihn die Hs. bietet, Formen und Worte aus verschiedenen germanischen Dialekten enthält. Ich hebe nur einige besonders auffällige hervor und verweise im übrigen auf Pongs S. 74 f., dessen Tabellen jedoch im einzelnen berichtigt werden müssen.

1. Niederdeutsch ist das Fehlen der t-Verschiebung: tuêm, urhêttun, luttila, furlaet, ummet. Ferner das häufige Fehlen der k-Verschiebung: harmlîcco, ik. Das u in heuane. ûþ < *unþ in guđhamun, doch s. unten Nr. 3. Im Vokalismus das häufige e < ei : hême. Die Formen mî, helidôs.

2. Hochdeutsch (ostfrk. und obd.) vor allem reccheo ohne anlautendes w, eine Form, die durch Sinn und Stabreim gegen jeden Zweifel gesichert ist. Auf fateres, altêr, suâsat möchte ich mit Franck nicht so ausschlaggebendes Gewicht legen. Dann gehört hierher die folgerechte Behandlung des wg. d als t: tôt, waltant, gihôrta, -brant; dd als t(t): gileitôs, muotîn. Die k-Verschiebung bei welîhhes, sih.

3. Aufs Friesische weist ōdre : ō < an(þ)-, wohl auch unþ > ûþ (Franck, ZfdA. 47, 41).

4. Aufs Ostfränkische die Behandlung von wg. g : gap, sagên, dinc (Braune, Ahd. Gramm. § 148, a. 1); wohl auch die Vertretung des wg. ƀ: zweimal p- (prût, pist) gegen 32 b-; inlautend nach Vokal elfmal -b-; auslautend zweimal -b (lîb, ab) gegen zweimal -p (leop, gap); geminiert -pp- (sippan). her = er. Die Vorsilbe fur-. Ostfrk. ist offenbar auch Th- V. 18a statt des sonst durchgehenden D-.

5. Obd. ist die Umlautsverhinderung durch r + Konsonant (arbeo, warne) und nn erhalten nach langem Vokal (chônnêm. Braune § 127. § 96a, Anm. 1). Urg. þ > d: Deotrîhhe, -lîdante, chind, aodlîhho; þþ > dd : eddo. Über đ s. unten § 11. Im besonderen bayrisch: ao < au vor Dental (friuntlaos, aodlîhho).

Kögel will noch altnfrk. Bestandteile nachweisen (Grdr.[2] II, 75), so daß wir ziemlich alle wgerm. Sprachen und deutschen Mundarten im HL. beisammen hätten.

Die Untersuchung des Wortschatzes liefert m. E. kein unbedingt sicheres Ergebnis, weil für die ahd. Zeit nur geistliche Werke in Prosa und Endreim zur Vergleichung stehen. Fehlen Worte und Formeln des HL. in der ahd. Literatur und sind sie andererseits in der as., ags., aisl. Alliterationsdichtung nachweisbar, so kann man damit ihren fremden Ursprung nicht einwandsfrei dartun; vgl. Kraus, ZfdöstrG. 47 (1896) S. 317, besonders 323 f.

Die Buntheit des Sprachbildes mildert sich etwas, wenn man bedenkt, daß auch das Altsächsische außer seinem spezifischen Grundbestandteil anglofriesische Elemente hat. Vgl. Bremer, Grdr.[2] III, 860 ff. Aber der Widerspruch der ndd. und hd. Formen des HL. bleibt.

Dies eigentümliche Sprachgemisch zu erklären, sind die verschiedensten Annahmen gemacht. Man kann sie bei Pongs S. 80 ff. bequem überblicken. Ich hebe nur die wichtigsten heraus.

1. Einige Gelehrte leiten das Sprachgemenge aus den Stufen der Überlieferung ab: unser Text sei mehr oder weniger gelungene Umschrift eines Originals in eine oder mehrere Mundarten. Holtzmann fordert diese Annahme aus Grundsatz: „ein Stück, das zwei Dialekte mischt, kann nicht erste Aufzeichnung oder Originalschrift sein"[1]); er nimmt hd. Original, nd. Schreiber an. Ziemlich ebenso urteilt Kraus. Kauffmann meint: hd. Original, ags. Schreiber.

[1]) Germania 9, 289.

Braune wie Holtzmann. K. Meyer: bayrisches Original, as. Schreiber. Kögel tritt für ndd. Original und hd. Schreiber ein.

2. Andere behaupten, daß die Sprachform, so wie sie die Hs. hat, ganz oder doch im wesentlichen schon die des Originals gewesen sei. Das Original sei in einer Grenzmundart geschrieben: Grimm, Franck, Wrede (bei Pongs, Vorwort).

3. Beide Ansichten sind verbunden von Müllenhoff: hessische oder thüringische Grenzmundart durch hd. Abschreiber verändert. Ebenso Socin, Martin.

4. Eine historische Ableitung versucht Möller. Das Original war rein hd. — ostfrk. oder rhfrk. —, aber die Entstehung der ersten Aufzeichnung fällt in sehr alte Zeit, die Zeit, wo die Lautverschiebung (750—75) begann. So erklärt sich das tt u. a. als schriftlicher Ausdruck für die beginnende Veränderung der Laute. Die Mischsprache erklärt sich durch den zeitlichen Gegensatz von Vorlage und Abschrift, welch letztere um 850 angesetzt wird.

5. Eine kulturhistorische Erklärung gibt Collitz. Das alte HL. sei in einer Art epischer Dichtersprache gedichtet, die der des Heliand ganz ähnlich gewesen sei. Wie dessen Sprache, so vereinigte auch sie nfrk., as. und fries. Elemente. Alles andere erkläre sich durch die schriftliche Überlieferung.

6. Ohne eine Erklärung ihrer Entstehung anzudeuten hält E. Sievers die Sprache der Hs. für ursprünglich. Rhythm.-melod. Studien 1912, S. 129 unten.

Die Fülle der geäußerten Ansichten zeigt, wie schwer es ist, das Problem zu lösen, wie schwer es vor allem fällt, sichere Anhaltspunkte zu finden.

Geht man vorurteilslos an die Sache heran, unterläßt man es, die Dinge künstlich zu verwickeln, so ist m. E. das Einzige, woran nicht ohne Willkür getastet werden kann, die Form reccheo (V. 57). Ihr fehlt das w-, ndd. kann sie also nicht sein. Sie ist nach jeder Seite hin gesichert, gehört also dem Original. Das spricht für hd. Grundlage; darum haben die Vertreter der nd. Basis auch stets diese Form verdächtigt und beseitigen wollen, z. B. Franck, ZfdA. 47, 47 f. Auch fateres (as. fadar), altêr (as. ald), suâsat (as. suâs) kann man zum Beweise heranziehen. Diese der Bildung nach hd. Formen stehen durch das Metrum sicher. Aber freilich, sie sind Neubildungen, welche die Mundarten in verschiedenem Umfang unabhängig erzeugt haben können. Vgl. ags. fæderes und andere Formen

(Sievers, Agſ. Gr.[2] § 285; Franck, ZfdA. 47, 53 f.), got. blindata. Immerhin verſtärken ſie zuſammen den Grund, den reccheo ohne Zweifel bietet. Aber Sicherheit iſt auf dieſem Wege nicht zu gewinnen. Man wird auf das zurückgreifen, was die handſchriftliche Überlieferung ergibt.

Läßt ſich erweiſen, daß eine ſtarke ſprachliche Veränderung unſeres Liedes in der Überlieferung von Schreiber zu Schreiber ſtattgefunden hat?

Lachmann und Müllenhoff ſcheinen bereits unſern Mönchen A und B dergleichen zuzutrauen, Kögel[1]) und Kauffmann ſprechen von rein mechaniſchem Abſchreiben. Nach dem, was oben ermittelt iſt, können wir weder von A noch B glauben, daß ſie ihre Vorlage durchgreifend verändert haben. Der eilfertige, aber auf Bl. 76b genau ſchreibende A hatte dazu weder Zeit noch Neigung; B ſchreibt ohnehin ſorgſamer ab. Sprachliche, durch die eigene Mundart bedingte Änderungen können nur nebenbei und in geringer Zahl in die Abſchrift eingefloſſen ſein. Das läßt ſich auch unmittelbar beweiſen.

Z. 6 war hiltu gewiß die dem fuldiſchen Schreiber geläufige Form. Vgl. Sievers, Tat. S. XXIV d). Sie floß ihm von ſelbſt in die Feder; aber er verbeſſerte ſie: er hatte alſo nicht die Abſicht zu moderniſieren. Den Fehler V. 23 detrihhe gibt A weiter, obwohl er leicht die bekannte Namensform hätte eintragen können. Durch die mechaniſch entſtandene Miſchform deotrichhe blickt das hh von V. 23, ein urſprüngliches ch in V. 26 noch durch. Nur e i n e ſprachliche Neuerung können wir A direkt nachweiſen. Z. 23 ſchreibt er gistuontum, nachher, als er V. 26 mechaniſch zurückgreift, leſen wir gistontun. Das ō wird wie ſonſt oft (8 frôtôro, 16 frôte, 28 chônnêm, 40 fôrtôs uſw.) in der Vorlage geſtanden haben: A ſetzte ſein oſtfrk. uo unwillkürlich in dem bekannten Worte ein.

Kögel und Kauffmann urteilen alſo über unſere Schreiber offenbar richtig: wir müſſen, ſolange nicht entſcheidende Gründe dagegen ſprechen, annehmen, daß beide ihre Vorlage genau wiedergeben wollten und im weſentlichen auch gegeben haben. Ziehen wir die oben S. 37 für A und B zuſammengeſtellten Fehler ab, ſo dürfen wir in unſerer Niederſchrift ein getreues Abbild der Vorlage ſehen.

Dieſe Vorlage ſelbſt war nach den Ermittelungen von S. 37 ff. faſt fehlerlos, war wohl Abſchrift der erſten Niederſchrift. Wenn

---

[1]) Grdr.[2] II, 1, S. 72 f.

also Schreiber an dem Sprachgemenge unserer Hs. schuld wären, so müßte die sprachliche Zerrüttung der alten Dichtung auf den zwei ersten Stufen der Überlieferung stattgefunden haben und zwar gerade nur die sprachliche; denn wirkliche Fehler kommen in größerer Zahl erst durch unsere Schreiber A und B, d. h. auf der dritten Stufe hinein. Das ist äußerst unwahrscheinlich. Also müßte man bereits die Überlieferung von Mund zu Mund für die Sprachmischung verantwortlich machen: das HL. hat die eigenartige Sprachform schon vor der ersten Niederschrift erhalten.

Aber auch mit dieser Erkenntnis schiebt sich die Schwierigkeit nur zurück. Es bleibt eben immer die Frage zu beantworten: ist die Sprache unseres Textes ursprünglich oder in ihrer Buntheit Ergebnis längerer Überlieferung? Im ersten Falle fällt die Mischsprache dem Dichter, im andern Rhapsoden, nur zum kleinsten Teil Abschreibern zur Last.

Diese Frage kann mit den Mitteln, die die Philologie bisher anzuwenden pflegte, nicht beantwortet werden. Wohl aber tritt hier die in den letzten Jahrzehnten von Sievers und Rutz begründete Methode ein, durch die es möglich wird, aus dem Schriftbild das Klangbild des Textes zu erwecken und in diesem Ursprüngliches und Sekundäres zu scheiden.

§ 7. Die Schallform des HL.

Allgemeines.

E. Sievers hat dem alten Vorurteil ein Ende gemacht, als sei ein Text — ganz gleich ob Prosa oder Poesie — ein Ding, das bloß optische Wirkungen habe und deshalb vom Vortragenden gelesen werden könne, wie es ihm beliebe. Er hat immer deutlicher erkannt und für den, der Ohren hat zu hören, nachgewiesen, daß jeder vorgetragene Text den Lesenden in seinen Bann schlägt, so sehr, daß er den Vortrag unter Umständen bis ins einzelne und kleinste bestimmt. Dies geschieht um so mehr, je williger sich der Lesende den Suggestionswirkungen hingibt, die von dem geschriebenen Wort ausgehen, je mehr er die Fähigkeit hat, sich in einen sprachlichen Komplex einzufühlen. Die Anlage dazu ist sehr verschieden, doch kann sie jeder durch Übung und bei gutem Willen entwickeln. Auf diese Weise wird es möglich — lange Übung und sprachlich-künstlerisches Feingefühl vorausgesetzt — aus einem Schrifttext die dahinter stehende,

vom Dichter gegebene Schallform[1]) zu finden, vortragend neu erstehen zu lassen, zu beschreiben und zu zergliedern.

Ich kann die Angaben von Sievers aus vielfältiger Erfahrung heraus in vollem Umfange bestätigen. In der Arbeit über Goethes „Zueignung" und mit P. Habermann zusammen habe ich Beispiele dieser Methode gegeben. Dabei habe ich immer und immer wieder gefunden: je wertvoller der Text, je bedeutender die Dichtung, je stärker die Persönlichkeit, die dahinter steht, um so schneller und zweifelloser ergibt sich die Schallform. Bei dem wertlosen De Heinrico hat es fast zehnmal so lange gedauert sie festzustellen, als bei dem vortrefflichen Ludwigslied. An der Form von Körners Zriny habe ich mich stundenlang abgemüht, die von Kleists Prinz von Homburg war in einer halben Stunde bestimmt.

Zur Schallform in meinem Sinne gehört nun sehr vieles.

1. In der Prosa der Akzent, das Wort in der Bedeutung genommen, die ich Versl. § 4 bestimmt habe. In der Poesie die künstlerische Steigerung des Akzents, der Rhythmus. Die beiden Begriffe schließen Schwere-, Zeit- und Gruppierungsverhältnisse ein. Vgl. Versl. § 7 und 17.

2. Der Klangtypus (nach Rutz) mit allem, was dazu gehört: runder — breiter, großer — kleiner Ton, höhere — tiefere Lage usw. Dann die Klangfarbe, die ich schon Versl. S. 218, noch eingehender bei Habermann S. 13, 30, 38, 54 f. usw. versucht habe, ungefähr nach dem Klang der Orchesterinstrumente zu beschreiben. In der Prosa weiter das Sprachmelos (Versl. § 13), in der Poesie dessen ästhetische Steigerung, die Sprachmelodie: Tonlage (hoch, mittel, tief) gehört dazu. Ich persönlich bin überzeugt, daß bei der Sprachmelodie die Unterschiede der Intervalle, in der stimmungshaltigen Dichtung tonale Gegensätze wie ♯- und ♭-Tonart, dur und moll, ferner die Charaktere der mittelalterlichen Oktavengattungen, neben Tonalitätserscheinungen der verschiedensten Art sehr stark mitwirken. Die Heranziehung fremder Tonsysteme dürfte hier manchen wertvollen Wink geben Doch ist es mir aus Mangel an Zeit, abgesehen von einzelnen Beobachtungen, nicht möglich gewesen, tiefer in den Gegenstand einzudringen. Der musikalische und musikalisch geschulte Psychologe hätte hier ein großes Feld für seine Tätigkeit.

---

[1]) S. Versl. S. 2, 5 ff.

3. Allerlei Erscheinungen, die man vielleicht mit dem Worte Sprechweise zusammenfassen kann: Lautheit des Sprechens (laut — leise), Fülle (Volumen), Tempo, Bindung (legato, portato, staccato), Lautartikulation (scharf — weich, ausgiebig — knapp), Tonbewegung im Silbenkern und dessen stimmhafter Umgebung (Silbengleiter).

4. Die Lautung. Dahin gehört zunächst das Lautsystem und die Silbentrennung, welche der Text fordert. Sie richten sich zunächst nach der Mundart des Dichters, und so ist z. B. auf stimmhaft — stimmlos bei den Konsonanten, auf offen — geschlossen, stark — schwach geschnitten bei den Vokalen zu achten, auf die Quantität bei beiden Lautarten. In diesen Dingen prägt sich z. B. der Unterschied von ndd. und obd. aus, auch dann, wenn das gemeine Munddeutsch gesprochen wird. Ferner gehört her die Veränderung dieses Laut- und Silbensystems unter dem Einfluß der Gemütsbewegungen und des Klangtypus. Dieselben sind sehr bedeutend und charakterisieren den Begriff „Sprechart“ (Versl. S 126 f.).

5. Die Mittel der Verzierung (Reim, Stabreim usw.).

Selbstverständlich sind diese Bestandteile der Sprache, wenn auch unabhängig variabel, doch nicht trennbar. Alle sind aufs engste verflochten und bilden einen „Komplex“ im Sinne der neueren Psychologie, dessen Gesamtwirkung eben das ist, was ich Schallform nenne.

Diese Schallerscheinungen kommen natürlich zustande durch feine Bewegungen der Körpermuskeln, im besonderen des Sprechapparats. Sie haben also eine fein durchgebildete motorische Innenseite.

Solche Schallform ist nun bei demselben Werke — das hat mir jahrelange Beobachtung ergeben — in sich verhältnismäßig einfach, durchsichtig, gleichmäßig. Je bedeutender der Verfasser eines Textes ist, um so klarer tritt gerade diese Eigentümlichkeit in der Organisation des Ganzen hervor. Unsichere, fließende Grenzen, unscharfe Bildungen pflegen auf Urheber zweiten und dritten Grades hinzudeuten, wenn sie nicht äußere Gründe haben.

Aus diesen Verhältnissen lassen sich nun Methoden von weittragender Bedeutung ableiten. Vor allem die allgemeine Folgerung: läßt sich durch volle Hingabe an einen Text — ich werde von jetzt ab mit Rücksicht aufs HL. nur an dichterische denken —, läßt sich durch solche Hingabe, die sich auf Wortsinn, Stimmung und Kunstform in gleicher Weise richten muß, eine in sich klare, wohl organisierte, gleichbleibende, ästhetisch

unmittelbar überzeugende Schallform bei lautem Vortrag gewinnen, dann ist der Text, so wie er überliefert ist, korrekt und ursprünglich. Ist die Schallform nicht einheitlich, ergeben sich irgendwo Störungen des sonst Beobachteten, so ist der Schluß auf Unursprünglichkeit geboten. Da eine nach allen Seiten hin richtige Wiedergabe erfahrungsgemäß immer mit dem Gefühl größter subjektiver Befriedigung und Leichtigkeit verbunden ist, so muß auch dieses Kriterium herangezogen werden, wenn man Schallformen beurteilen will. Unbequemlichkeit des Sprechens, Zwang, Hemmungsgefühle weisen auf Fehler der Sprachform hin, wenn sie nicht vom Ungeschick des Sprechers herkommen.

Störungen der Schallform können verschiedene Gründe haben. Sie können vom Dichter selbst herrühren, wenn er der dichterisch erregten Stimmung fern, nachträglich seine Werke verbessern will oder umarbeitet. Sievers hat mir an vielen Beispielen gezeigt, welche Störungen des Ursprünglichen Goethe durch spätere Bearbeitung seiner Gedichte bewirkt hat. Störungen treten natürlich erst recht ein, wenn andere Hände über ein Werk des Dichters kommen, sei es als Verbesserer (Voß: Hölty), sei es als Bearbeiter (mhd. Epen und ihre Erneuerer), sei es als Abschreiber, die ihre Mundart einführen, sei es als bloße Kopisten. Welche Ursache jeweils eine Störung im Texte hat, muß für jeden einzelnen Fall ermittelt werden. Meist macht es keine Schwierigkeit.

Nach alledem ist es dem HL. gegenüber die Aufgabe, durch Leseproben zu entscheiden, ob sich aus dem überlieferten, nach den Tatsachen der ahd. Orthographie und Lautlehre phonetisch gedeuteten Text eine Schallform erwecken läßt, die im Vergleich zu dem, was sonst über die Schallform deutscher Dichtungen bekannt ist, einen einheitlichen, widerspruchslosen, ästhetisch und motorisch befriedigenden Eindruck macht. Ergeben sich irgendwo Anstöße oder gelingt es überhaupt nicht, so ist das Original nicht mehr unberührt, und man hat zu fragen, wo die Fehler stecken und woher sie kommen.

Die Schallform eines Gedichtes ist, wie oben gezeigt, ungemein zusammengesetzt. Ihre einzelnen Bestandteile zu ermitteln, müssen verschiedene Methoden angewendet werden. Ich persönlich bediene mich zu diesem Zwecke, wenn es irgend angeht, derselben Methode, die ich oben S. 13 als die akustische bezeichnet habe. Sie hat sich mir immer bewährt und wird mir besonders leicht: ich bin jedenfalls mehr akustisch als motorisch veranlagt. Ferner habe ich das

besondere Glück gehabt, in jahrelangem freundschaftlichen Verkehr mit Künstlern des Vortrags jene Methode an ungezählten Proben jeder Art, Prosa wie Poesie, prüfen und ausbilden zu können. Aus diesen Studien, die ich insbesondere mit dem jetzigen Regisseur und Schauspieler am Hoftheater zu Gera, Dr. O. Liebscher, und dem Lektor für Vortragskunst an der Universität Halle, Dr. E. Geißler, vorgenommen habe, stammen größtenteils die Erfahrungen, die ich im folgenden verwerte.

Ich lege bei meiner Methode den höchsten Wert darauf, daß der betreffende Text bis ins kleinste verstanden und dann aus dem vollen Gefühl der Situation heraus sinn- und stilgemäß gesprochen wird. Sinngemäße, richtige Betonung und unmittelbar ästhetisch überzeugende Wirkung stehen durchaus voran. Denn die geringste falsche Betonung, eine zu leichte oder zu schwere Hebung oder Senkung, ein unpassender Einschnitt, namentlich Vernachlässigung der „metrischen Drückung" zugunsten scheinbar richtigen prosaischen Wort- und Satzakzents[1]), falsche Führung der Silbengleiter, ein zu hoch oder zu tief, allzu gewissenhaftes Beachten der von Siebs redigierten Regeln für die Bühnenaussprache, falsche Stimmung (hohles Pathos) usw. machen stets empfindliche Störungen der Schallform. Das geübte Ohr hat in solchen Fällen immer den Eindruck, als ob eine schöne, ebenmäßige, wohlpolierte Oberfläche getrübt, bestoßen, zerfetzt werde, und ästhetisches Mißbehagen stellt sich in geringerem oder höherem Grade ein.

Ich befinde mich hier in einem gewissen Widerspruch zu E. Sievers. Dieser bevorzugt bei seinen Versuchen das ausdruckslose Lesen, das „Herunterleiern" des Textes. Er hat vorzugsweise mit Studenten probiert, die ja bei der Aschenbrödelstellung, welche die deutsche Sprachkunst an Universitäten und Schulen hat, meist von der Kunst des Vortrags keine Ahnung haben. Ich bin der Meinung, daß dieser „Leiermethode", wie sie Sievers selbst scherzweise nennt, gewisse Fehler von Natur anhaften, und daß sie nicht zureicht, die ideale Schallform zu ermitteln. Alles, was mit der spezifischen Stimmung der Dichtung zusammenhängt, kann bei ihr nicht herauskommen, die Feinheiten der Rhythmik und Melodik gehen leicht verloren, die eigene Schallform des Lesers drängt sich ein. Andererseits hat sie den nicht zu unterschätzenden Vorzug, daß in gewissen Fällen die

---

[1]) Vergl. S. 204 ff.

Wirkung der Textworte und -sätze als solcher, des Textes „an sich", besser hervortritt. Denn spricht der Künstler vollkommen sinn- und stilgemäß und aus dem Gefühl der Situation heraus, so reißt der Schwung des Ganzen gern — so scheint es mir wenigstens — einzelne herausfallende Silben und Worte (namentlich bei der Melodie) in die richtige Lage hinein; bestehende Fehler werden verschleiert und können nicht entdeckt werden. Man wird also eine Methode durch die andere ergänzen müssen.

Für das HL. war meine akustische Methode ausgeschlossen, weil ich keinen habe, der mir das Gedicht mit vollem Verständnis und richtiger Lautgebung stilgemäß vortragen könnte. Ich mußte selbst versuchen, es richtig und künstlerisch wiederzugeben und dabei beobachten. Diese Art ist mir als Akustiker weder leicht noch angenehm. Sievers' Art zu arbeiten ist ihm bequemer, weil er, motorisch ungemein reizbar, in seinen Muskelempfindungen den besten und sichersten Stoff der Beobachtung hat.

Ich gehe jetzt an den Text heran, die Schallform des HL. und ihre Fehler zu ermitteln.

§ 8. Fortsetzung.

Der Klangtypus. Philologische Ergebnisse.

O. Rutz hat das Gedicht in seinem Handbuch[1]) auf III kalt klein bestimmt. Er hat damit einen Teil des Gesamteindrucks entschieden richtig beschrieben. Aber seine Beschreibung reicht nicht hin. Stellt man sich genau auf diesen Typus und Unterart ein, so macht das Werk einen kleinlichen, engen Eindruck. Die gewaltige Kraft, die Wucht der Sprache, die an vielen Stellen unmittelbar hervorbricht und mitreißt, kommt beim Vortrag in III k kl nicht zur Geltung, sondern erscheint gehemmt, unterdrückt. Um das Richtige zu finden, gehe ich abschnittweise vor.

Natürlich — das sei vorausgeschickt — muß man sich bei diesen Leseproben bemühen, die ahd. Buchstaben ihrem phonetischen Werte nach zu lesen. Also: w als u̯, j als i̯, Zungen-r, s mehr nach hinten im Munde gebildet (Braune § 168) und stimmlos; p < *ƀ, b, t < wg. d, c < *ǥ, g unaspiriert und fortis; die Geminaten tt, pp, cc, bb, gg, ch, hh als wirkliche Längen mit Silbengrenze darin;

[1]) Sprache, Gesang, Körper S. 76.

Unterschied von ǭ < *au und ō̇ = *ō (ahd. uo), der übrigens sehr merklich, ę̄ < *ai und ē̇ = *ē (ahd. ia), der nicht groß ist; Unterschied von ę und ė; Silben wie leop streng einsilbig. Die oben S. 32 f. zusammengestellten Fehler sind zu verbessern.

Dafür, daß im HL. ō < *au offen war, spricht eine merkwürdige, sehr beachtenswerte orthographische Erscheinung unseres Textes. Für ō vor Dental steht neben ō auch einige Male ao (laosa, aodlihho, friuntlaos). Mit diesem ao wird nun V. 54 b das ǭ von as. dǫ̂g (taugt) wiedergegeben: also ist ao monophthongisch gemeint und ō < *au offen. Monophthongische Aussprache setzt auch der Fehler gaotes für gotes voraus, den der Abschreiber A in der Exhort. (Braune, Leseb. S. 30, Z. 18) macht, indem er gotes in gôtes mißversteht und dies mit ao schreibt. Vgl. MSD³ II, S. 324 zu Z. 17; Pongs S. 199. taoc als ältere Schreibung für tauc zu nehmen, geht nicht an, da au vor Guttural und Labial (später = ou) nicht ao geschrieben wird. Vgl. Schatz, Altb. Gr. § 14 : § 12; Franck, Altfr. Gr. § 34, 1 : § 32; Braune, Ahd. Gr. § 46 : § 45, Anm. 1; Holthausen, As. Element. §§ 99, 43.

Daß ferner ē < *ai und ē = *ē (ahd. ia) im HL. nicht sehr verschieden waren, dafür spricht die Erscheinung, daß die Zeichen ę, æ und ae, die auf offenes ê oder ĕ (huîttę) weisen, auch oft für as. ē = *ē (ahd. ia) nicht bloß für as. ē < *ai verwendet werden. Vgl. hætti, laet, lęttun : ænon, ęnan, raet, sęo-. Braune § 43, Anm. 1, 2 : § 35; Schatz § 11 : § 7; Franck § 42, 1; Holthausen § 92 : § 97. Das ae als Schreibung für ai zu nehmen, ist unmöglich, weil es in dieser Funktion nicht nachweisbar ist.

I: V. 1—6.

Ich lese diese Zeilen mit Ausdruck, sinn- und stilgemäß, mehrere Male hintereinander, um mich besser einzufühlen. Dabei empfinde ich jedesmal, je öfter je kräftiger, daß mich der Text von V. 2 a an besonders stark faßt und in eine markige Wucht des Vortrags und in langsames Tempo hineinzwingt. Dies Gefühl hält bis 4 a deutlich an. Dann nimmt dieser Eindruck etwas ab, das Tempo fängt an sich ein wenig zu beschleunigen, bis mit 6 a, ganz besonders aber 6 b eine merklich weniger wuchtige, leichtere, auch etwas schnellere Sprechart erreicht ist. Die Höhe der ersten Sprechart war 4 a, die der zweiten ist 6 b: die letztere Halbzeile macht geradezu einen flachen, fast trippelnden Eindruck, der von der nachdrücklichen Kraft der Zeilen

3b, 4a merklich absticht. 1a steht im Eindruck den Zeilen 4b—5b nahe. Das Mittelstück 2a—4a ist von überzeugender poetischer Kraft, und wie es immer leichter ist, die Schallformen von Texten mit bedeutendem dichterischen Wert zu ermitteln, so habe ich auch dies Stück sofort auf III k groß bestimmt: beim Einstellen ist das Dreieck der Magengrube vorzuwölben. Vgl. oben S. 12.

Aber auch diese Art genügt noch nicht. Man verlangt einen mehr durchgreifenden Klang, auch habe ich beim Vortrag nach III k gr immer das Gefühl einer leichten Hemmung: die Stimme kann sich nicht so entfalten, wie sie möchte. Frau Rutz, mit der ich meine Ergebnisse nachprüfte, verdanke ich die Erkenntnis, daß noch die dramatische Art hinzugetan werden muß. So ist das Stück 2a—4a zweifellos III k gr dr. Ausdrücklich mache ich darauf aufmerksam, daß all diese Schattierungen und ihre ästhetischen Wirkungen nur dann richtig beurteilt werden können, wenn sie wirklich vollkommen genau, d. h. bis ins kleinste mit der vorgeschriebenen Muskeleinstellung erzeugt werden, eine Arbeit, bei der sorgfältigste Kontrolle nötig ist. Bei meinen Versuchen, die Frau Rutz überwachte, hat sich mir immer wieder gezeigt, daß ich für meine Person — andere mit anderer Typengrundlage werden andere Fehler machen — dazu neigte, das Vorwärts-Abwärts-Schieben der Bauchmuskeln nicht stark genug auszuführen. Die Folge war das Eindringen einer grellen, blechernen Klangfärbung, die dem primitiven Ton des Typus III eignet und peinlich aufdringlich wirkt. Der große Ton machte sich dagegen bei mir immer wie von selbst, ein Zeichen für die suggestive Kraft des Textes. Die Einstellung auf dramatisch — Zusammenziehen der Muskeln im Rücken — empfinde ich hier stets wie eine wohltätige Stütze und Hilfe für die Macht des Ausdrucks: sie ist mir subjektiv, motorisch, unmittelbar angenehm.

Wer, wie ich, gern die ausgeprägte Art anwendet, muß darauf achten, hier den Punkt C nicht hinauszuwölben.

Die Tonlage ist die normale des k gr Tones, also die obere, höhere[1]); sie ist übrigens im großen Ton durchschnittlich etwas tiefer als beim kleinen. Greift man aber zu tief, so bekommt die Stelle einen gedunsenen, schwülstigen Ausdruck.

Mit dem großen Ton hängt von Natur zusammen eine größere Fülle der Lautung. Sie offenbart sich körperlich in einer fühlbaren

[1]) Rutz, SGK S. 12.

Geräumigkeit des Mundraumes. Alle Vokale und Konsonanten werden weiter, voluminöser gebildet. Man wird leicht bemerken, daß bei dem Stück 2a—4a die Lautung ganz auffällig groß ist: entsprechend ist der Mundraum sehr groß und die Lippen verhältnismäßig weit geöffnet. Ich habe das Gefühl, als ob die Muskulatur der Lippen danach strebe, ein ziemlich großes stumpfwinkliges Dreieck zu formen, dessen Basis die Unterlippe ist, dessen etwas eingedrückte Spitze in der Mitte der Oberlippe liegt; alle Winkel sind stark abgerundet.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Hebungsgleiter. Über sie hier einige Worte. Es ist eine Tatsache, die der Lehre von der Sprechkunst wohl überhaupt noch nicht bekannt ist, daß der Gefühlsausdruck der Rede sehr wesentlich davon abhängt, daß der am deutlichsten hervortretende sonantische Kern einer Sprechsilbe, der „Silbenkamm“ [1]) nicht etwa grundsätzlich mit gleichbleibender Tonbewegung verläuft, sondern eine unendliche Reihe verschiedener Töne durchgleitet. Stehen vor oder nach diesem Silbenkamm noch stimmhafte Laute, so nehmen sie an dieser Gleitbewegung teil, um so mehr, je näher sie dem Silbenkamm stehen. Diese gleitende Tonbewegung der Silbe (der Silbengleiter) hat drei Grundformen: fallend-steigend ◡, steigend-fallend ⌒, eben —. Die Kammhöhe ist die Stelle des Gleiters, wo die Tonbewegung eine Zeitlang auf gleicher oder doch annähernd gleicher Höhe bleibt oder doch fürs Ohr zu bleiben scheint; in Wirklichkeit tut sie es nie ganz. Die Form der Silbengleiter kann sehr wechseln: der Anfangsteil kann sehr lang, der Schlußteil sehr kurz sein ◡ und umgekehrt ◡. Das scheinbar ebene Stück des Gleiters kann kurz oder lang sein ◡ ◡. Der Bogen kann rund, flach oder fast eckig werden ◡ ◡ ◡ usw. Jede Schattierung hat ihre eigene ästhetische Wirkung. Auf die richtige Behandlung dieser Gleiter — man verwechsle sie nicht mit den „Gleitlauten“ der Phonetik (Gegensatz: Stellungslaute) — kommt beim künstlerischen Vortrag ungeheuer viel an. Ich habe oft bemerkt, daß der Vortrag ganzer Stellen mißlang, weil die Silbengleiter statt nach unten nach oben geführt wurden; der Ausdruck wurde sofort richtig, als ich sie umkehren ließ.

In dem Stück HL. 2a—4a sind nun die Silbengleiter in ihrem Anfangsstück kurz, ihre Form mehr eckig, der Verlauf im Innern ziemlich eben, also ◡, nicht etwa ◡. Das gibt der Sprache Energie.

---

[1]) Vgl. Versl. S. 42.

Die Hebungen werden voll und kräftig ausgehalten, die Senkungen dahinter schließen sich mehr legato an; jedenfalls neigt die Sprechweise nicht zum Stakkato.

Die Lautheit ist beträchtlich. Die Konsonanten werden scharf umrissen und mehr oder weniger als Fortes artikuliert. Man beachte die vielen charakteristischen Dentalen (besonders t, d, n). Das tt muß, mit Silbengrenze darin, lang ausgehalten werden. Man artikuliere übrigens, wie schon S. 51 verlangt wurde, das s mehr zurück und scheide offene und geschlossene e. Von Vokalen beherrschen u, e, i — also die mehr geschlossenen — den Lautungsklang.

Vergleicht man mit diesem Stück die Halbzeile 6b, so springt der Unterschied heraus. Zunächst beschleunigt sich da das Tempo: man kann den Halbvers 6b nicht in dem majestätischen Zeitmaß von 2a—4a sprechen; er würde fast komisch wirken. Dann verkleinert sich die Lautung ganz erheblich. Es ist vollkommen unmöglich 6b mit derselben Lippenstellung und Mundweite zu sprechen wie 2a ff. Tut man es dennoch, so stolpert die Zunge bei dem schnelleren Tempo, man muß den Mund mit Gewalt festhalten: der Ausdruck wird dann aber hohl und dumpf. Gibt man dem Zwange des Textes nach, so strebt die Sprechart entschieden nach einer beträchtlich kleineren Lautung: der Mundraum verkleinert sich, die Lippenmuskeln scheinen jenes oben beschriebene stumpfwinklige Dreieck zu verkleinern und gleichzeitig durch Gegeneinanderbewegung der Mundwinkel im Sinne eines mehr flachen liegenden Rechtecks ▭ zu verändern. Die Hebungsgleiter werden ein wenig gerundeter ◡, sie wirken nicht mehr so eckig und zackig wie vorher. Die Sprechweise ist mehr staccato: die Silben rücken ein wenig voneinander ab. Die Lautheit vermindert sich merklich.

Am interessantesten ist aber, daß es große Schwierigkeiten macht, den Typus von 6b zu bestimmen. Anfangs habe ich den Eindruck von Typus II f kl gehabt, weil im Gegensatz zu Zeile 2a—4a der Eindruck größerer Weichheit und Kleinheit vorhanden war. Sievers fand, daß noch die große Art hinzuzunehmen sei. Nach vielen Versuchen bin ich schließlich zu der Überzeugung gekommen, daß es sich auch hier um III f gr dr handelt, und daß die Unterschiede dieses Stückes von 2a—4a nicht im Klangtypus, sondern in den oben besprochenen Besonderheiten der Sprechweise und Lautung liegen, die den Typus abschattieren und scheinbar verändern. Namentlich täuscht die kleinere Lautung den kleinen Ton vor. Aber Lautung

und Typus sind bis zu einem gewissen Grade voneinander unabhängig. Gerade in Fällen wie dieser muß streng darauf geachtet werden, den Typus peinlich genau einzustellen und akustisch einwandsfrei wiederzugeben; sonst wird man nie zu einem sicheren Ergebnis kommen.

Geht man nun von 6b auf das Stück von 4b—6a zurück, so nimmt es eine Mittelstellung zwischen 2—4a und 6b ein, gehört aber seinem ganzen Habitus nach zu 6b. Die Lautung ist wohl etwas größer als bei 6b, aber nicht so groß wie bei 2a ff.: man hat in 4b—6a den Eindruck einer leichten Vergrößerung von 6b. Die Hebungsgleiter ähneln mehr denen von 6b; sie sind nicht so eckig und scharf wie in 2—4a. Das Staccatomäßige ist nicht so ausgeprägt, die Lautheit ein wenig größer als die von 6b. 6a bildet in diesen Dingen bereits den Übergang zu 6b. Im Typus ist der große Ton bei 4b—6a unverkennbar, auch habe ich die Zeilen sofort als III k gr bestimmt und jetzt — mit Hilfe von Frau Rutz — als dramatisch erkannt. Sievers bestimmte II k gr a. Diese Abweichung ist sehr lehrreich, denn mit dem Ansatz Typus II konstatiert Sievers die größere Weichheit der Stelle im Vergleich zum Vorausgehenden, mit a verlangt er aber wieder eine gewisse Schärfe.

Vers 1a ist im Klang gleich 4b, also III k gr dr mit kleinerer Lautung und allem, was nach der obigen Beschreibung dazugehört. Gleichwohl macht 1a einen anderen Eindruck als 4b. Das kommt von der Tonhöhe. 1a liegt ein wenig tiefer als 2a, merklich tiefer als 4b: die isolierte Halbzeile liegt in der tieferen Schicht des kalten Tones. Auch bei dieser Halbzeile habe ich lange geschwankt. Anfangs glaubte ich, es handele sich um II kl w a. Dafür sprach die größere Weichheit (vgl. 6b) und die tiefere Lage. Denn der warme Ton bevorzugt die Tiefe, der kalte die Höhe. Aber eine unter der Aufsicht von Frau Rutz vorgenommene vollkommene und genaue Einstellung auf II w kl a und Prüfung des akustischen Eindrucks ergab mit Sicherheit, daß diese Klangfärbung unmöglich ist. Sie wirkt zu matt und dumpf, ist mir außerdem subjektiv im höchsten Maße unbehaglich. Sievers bestimmte richtiger II w gr a, denn großer Ton ist zweifellos, nur wirkt er hier, verbunden mit der kleinen Lautung usw. im Vergleich zu dem großen Volumen der Stelle 2a—4a kleiner und täuscht. Man muß eben scharf großen Ton und große Lautung scheiden. Wenn auch der große Ton stets im Verhältnis zum kleinen Ton die Lautung relativ vergrößert, so

ist die letztere doch immer in hohem Maße vom Ton unabhängig variabel. Von dem Ansatz II a statt III gilt das oben Gesagte. Übrigens hat Sievers von Natur II., ich III. Typus.

II: V. 7—13.

Ich lese wieder sinn- und stilgemäß, mehrmals hintereinander, um mich gut einzufühlen. Das erste, was sich ergibt, ist, daß das Stück im Durchschnitt bedeutend tiefer liegt als das unter I besprochene. Erst am Schluß, V. 12—13, steigt es und zwar im Verhältnis zu seinem Anfang sehr hoch, etwa auf dieselbe Höhe wie Vers 5—6. Auch in diesem Abschnitt werde ich von dem Mittelstück 7b—10 mächtig gefaßt und fortgerissen: es hat eine ähnliche Kraft und Wucht des Ausdrucks, ein ähnlich langsames Tempo wie vorher 2a—4a. Auch findet sich hier wieder die große Lautung, die eckige Form der Hebungsgleiter, die stärkere Lautheit, das Legato der Silben, die scharfe Artikulation der Laute.

Aber dennoch ist der Charakter von 7b—10 nicht ganz derselbe wie vorher der von 2a—4a. Das Markige, Eckige erscheint hier etwas gedämpft. Die Hebungsgleiter sind nicht so eckig, die Lautheit nicht so groß wie vorher. An Stelle der Dentalen herrschen die Labialen vor (besonders f, u̯): das doppelte -m der Endung in V. 9a (später -n!) erweist sich in diesem Zusammenhange als sehr wirksam. Auch Gutturale, zu denen, wie sich § 11 zeigen wird, -h- in V. 8a, 9a gehören dürfte, bestimmen den Eindruck. Von Vokalen herrschen vor a, ę, o, also die mehr offenen.

Der metallische Glanz und die relative Härte der Stimme, die hier ebenso deutlich wie 2a—4a wahrnehmbar sind, machen den Typus III ohne weiteres kenntlich. Die Unterart habe ich auch sofort als groß bestimmt. Ebenso Sievers. Der tieferen Tonlage entsprechend habe ich dann weiter III k gr (tiefere Lage) angenommen. Der abweichende Charakter, im besondern die tiefe Lage der Stelle, hat mich darauf wieder schwankend gemacht: ich habe eine Zeitlang III w gr vermutet. Aber auch hier hat mich die unter Aufsicht von Frau Rutz vorgenommene genaue Einstellung dieser Art und die ästhetische Prüfung ihrer Wirkung davon überzeugt, daß mein erster Ansatz richtiger war, nur mußte auch hier das dr hinzugefügt werden. Bei wirklich einwandsfreier Einstellung auf III w gr ergibt sich ein hohler, bombastischer Klang, der ästhetisch unmöglich ist. Ohne das dr andererseits bleibt der Ton ausdruckslos, matt. Übrigens habe ich

wahrscheinlich, wie schon bei 2 a ff., von Anfang an unter der Zwangswirkung des Textes die dramatische Einstellung unwillkürlich vollzogen und dann bei der Selbstbeobachtung übersehen. Den Klang der Stellen habe ich immer als III k gr dr im Ohr gehabt und ausgeführt. Man sieht, welche Fehler bei diesen Bestimmungen unterlaufen können, und wie genau man die Quellen kennen lernen muß, aus denen sie fließen.

Die Stelle 7b—10a ist also ohne Zweifel III k gr dr (tiefere Lage). Sie gehört dem Habitus nach durchaus mit 2a—4a zusammen.

Aber freilich, sie unterscheidet sich auch von dieser im Klange. Das hängt zunächst mit der tieferen Tonlage zusammen. Außerdem aber scheinen mir sehr stark rein tonale Ursachen mitzuwirken, die ich einstweilen außerstande bin begrifflich zu fassen. Die Stelle 2a—4a hat einen gewissen Glanz, eine gewisse Festigkeit, die andere Stelle zeigt dafür andere Eigenschaften: ich möchte den Gegensatz mit dem Unterschied von ♯- und ♭-Tonarten vergleichen. Auch sind m. E. die Intervalle, die in 2a—4a gebraucht werden, andere als die von 7b—10. Ich weiß nicht, ob ich mich richtig ausdrücke, wenn ich jene mehr als diatonische, diese mehr als enharmonische bezeichne. Aber mag es sich verhalten wie es wolle, sicher ist mir, daß in beiden Stücken der Typus III k gr dr zugrunde liegt.

Der Unterschied ist übrigens auch sachlich und stilistisch durchaus begründet. Im Anfang monumentale, scharfe Herausarbeitung der Situation mit leiser Andeutung des tragischen Verlaufes (4a sunufatarungôs), nachher weniger anspruchsvoller Beginn der Erzählung. Der Unterschied im Gebrauch der Konsonanten und Vokale hängt unmittelbar mit der durchschnittlichen Tonlage zusammen. Dentale, ė und i ziehen die Zunge nach vorwärts und bewirken durch den Kehlkopf Erhöhung des Tones, Labiale lassen die Zunge zurücktreten, und auch die Gutturale fördern diese mehr rückwärtige Zungenstellung, wenn sie, wie im HL., mehr am hinteren Gaumen artikuliert werden.

Mit V. 11 ändert sich der Charakter des Textes. Das Tempo wird schneller, die Lautung erheblich kleiner. Wollte man mit der Mundstellung und Lautung von 7b—10 weitersprechen, würde der Eindruck unerträglich hohl und geschwollen. Die Hebungsgleiter werden gerundeter: man kann cnôsles (s. § 11) nicht mit der Form ⏝ (statt ⏝) sprechen, der Ausdruck würde schulmeisterlich und komisch.

Das leichte Stakkato stellt sich wieder ein, die Lautheit nimmt ab. Kurz, es tritt all das ein, was wir schon aus V. 6b kennen, nur alles noch ein wenig gemildert, abgedämpft, denn 11 verhält sich zu 6b genau wie 7b—10 : 2a—4a.

Auch die Schwierigkeit der Typusbestimmung kehrt wieder. Anfangs war ich geneigt, II w kl a für 11 anzunehmen, der Gegensatz zum Vorausgehenden führte mich in die Irre. Aber zweifellos ist statt II a III, statt kl gr (doch mit kleinerer Lautung), statt w kalt, doch in tiefer Lage, anzunehmen. Beherrschten oben die Dentalen den Eindruck, so treten jetzt die Gutturalen stärker hervor.

Denselben Habitus wie 11 haben 7a und a[1], nur liegen diese Halbverse noch etwas tiefer als 11.

Mit 12/13 ändert sich der Ton sehr. Es bleiben in Tempo, Lautung, Sprechweise usw. die Kennzeichen der Zeile 11, aber der Charakter ist derselbe wie von V. 4b—6a. Wir kommen wieder in die obere Lage von III k gr br, und dieser Verschiebung folgen die tonalen Eigenschaften der Stelle. Man achte hier besonders auf die Einstellung von III k: vorn abwärts und B B_1 kräftig heraus, sonst wird der Ton primitiv gellend.

III: V. 14—19.

Dieses Stück entspricht in seiner Schallform dem Stück II (7b—11). Die Lage ist durchschnittlich tief, doch nicht so tief wie bei II, also mäßig tief. Das Wuchtige, Hinreißende setzt unverkennbar mit V. 15 ein, damit also die große Lautung, das langsame Tempo usw. Wir haben III k gr br (mäßig tief). Auch V. 14 mit seiner großen Lautung gehört dazu: trotz des indifferenten Inhalts kann man die Zeile nicht mit kleiner Lautung sprechen.

Aus diesem Charakter fallen heraus folgende Stellen. 15b mit seiner sehr kleinen Lautung, die den Vers zu 6b und 11 stellt. V. 19 ist zusammengesetzt: Deotrîhhe[1]) hat große Lautung wie V. 14 ff., hina miti ist kleiner, staccato und auffällig hoch; es vergleicht sich mit V. 6a. 19b ist im wesentlichen wie 11, mit kleiner Lautung und allen andern Kennzeichen, die damit verbunden sind.

Der Typus III k gr br (mäßig tief) geht durch.

---

[1]) Man spreche Zungen-r und -hh- als Geminata!

IV: V. 20—24.

Der Abschnitt zerfällt deutlich in zwei Teile: 20—21, 22—24. Sie unterscheiden sich vor allem durch die Tonhöhe. Der erste liegt hoch, etwa so wie 3—4. Sehr bezeichnenderweise treten auch hier wieder die Dentale und geschlossenen Vokale (u, ẹ, i) beherrschend hervor. V. 22 sinkt stark herunter, und von da ab bleibt der Text in ziemlicher Tiefe, etwa wie 7b—10. Dementsprechend wird die Lautung durch die offenen Vokale beherrscht. V. 20—21 ist durchaus im Charakter von 2a—4a: wuchtig, nachdrücklich, große Lautung, langsames Tempo, scharf umrissene, mehr als Fortis artikulierte Konsonanz, eckige Hebungsgleiter. 22—24 entsprechen in der Form durchaus 7b—10. Auch der Gegensatz, der oben zwischen 2a—4a und 7b—10 waltete, findet sich bis ins einzelne wieder. Es handelt sich um III k gr br und zwar V. 20—21 Hoch-, 22—24 Tieflage.

V: V. 25—28.

V. 25—26 ist der Klangform nach genau gleich 20—21, nur nicht ganz so hoch, also III k gr br (mäßig hoch). 27a ist dasselbe in tiefer Lage. Die Lautung ist an beiden Stellen sehr groß.

Mit 27b setzt die andere Schallform ein. Die Lautung verkleinert sich etwas, von Halbzeile zu Halbzeile immer mehr, bis sie mit V. 28b verhältnismäßig sehr klein geworden ist, so wie 19b oder gar noch kleiner. Doch bleibt dabei die Stimme in der tieferen Lage, in der 27a beginnt: Labiale und Gutturale, offene Vokale werden daher in dieser Zeile bevorzugt. Man achte V. 27b auf die ę in eo, fehta, leop! Das Tempo neigt zu größerer Eile, ein leichtes Staccato läßt die Silben ein wenig auseinanderrücken. Aber der Typus bleibt III k gr br (mäßig tief).

Es ergibt sich schon jetzt, daß im HL. zwei Schallformen vorhanden sind, Form I und Form II. Beide stehen im Typus III k gr br (hoch oder tief): sie unterscheiden sich aber merklich durch die Größe der Lautung und anderes, was damit zusammenhängt.

VI: V. 29—31.

Die Stelle liegt mäßig hoch und ist III k gr br[1]). 29 gehört zur Form I, der wuchtigen mit großer Lautung. Mit 30a beginnt F. II: die Lautung verkleinert sich, noch mehr 30b, so wie oben in

[1]) Das quad Hiltibrant lasse ich beiseite.

27b—28b. Für die höhere Lage der Stelle ist wieder bezeichnend, daß sich darin die Dentale und die mehr geschlossenen Vokale vordrängen.

VII: V. 32—34.

Die Zeilen liegen durchschnittlich in tiefer Lage, am Anfang mehr als am Ende. 32a, b und 33a zeigen F. I, mit 33b setzt F. II mit kleinerer Lautung ein. Diese verkleinert sich von 34a ab noch mehr: diesen Halbvers, insbesondere das Hûneo (zweisilbig!), mit der großen Lautung von F. I zu sprechen, ist vollkommen unmöglich. Gutturale und Labiale herrschen in der ganzen Stelle, erst V. 34 treten die Dentale bestimmend hervor. Der Vokalismus ändert sich von einem mehr offenen (V. 32) bis zu einem geschlossenen (V. 34).

Typus III k gr dr bleibt nach wie vor in beiden Schallformen bestehen. Er ändert sich, wie ich gleich bemerken will, auch späterhin im Gedicht nicht: er wechselt nur höhere und tiefere Lage.

VIII: V. 35—40.

Zu F. I gehört unverkennbar V. 36—38: die Verse liegen mäßig hoch. V. 35 ist F. II, also kleinere Lautung, Hochlage von k. V. 39 gehört zu derselben Form, doch scheint mir die Lautung davon ein wenig kleiner zu sein, jedenfalls aber liegt V. 39 höher als V. 35.

V. 40a ist F. I. Man muß mit dem Ausdruck der Verachtung sprechen, das i in pist muß für diese Sprechart also etwas offener und breit genommen werden, p- nicht zu sehr Fortis! V. 40b ist F. II; Lautung wie V. 39a.

IX: V. 41—43.

F. I in mäßig tiefer Lage.

X: V. 44—47.

V. 44 ist F. II mit kleinerer Lautung, Hochlage. Ebenso V. 45, doch scheint sich hier die Lautung noch ein wenig zu verkleinern. V. 46—47 ist F. I. Das Ganze in der höheren Lage des kalten Tons.

XI: V. 48—53.

V. 48—53a ist F. I in mäßig tiefer Lage. V. 53b F. II, auch Tieflage.

XII: V. 54—56.

V. 54 ist F. II, 55—56a F. I, 56b wieder F. II. Tiefe Lage.

XIII: V. 57—61.

Das Ganze F. I, mäßig tief.

XIV: V. 62—63.

F. I in ziemlich hoher Lage. Man beachte die vielen Dentale und die geschlossenen Vokale.

XV: V. 64—67.

F. I, mäßig tief.

Der Text des HL. verteilt sich also auf zwei Schallformen. Beide stehen im Typus III k gr dr; jede von ihnen bewegt sich in der höheren wie in der tieferen Lage des Typus, wobei man zwischen tief und mäßig tief, mäßig hoch und hoch unterscheiden kann. Mit der Verschiedenheit der Höhenlage verbinden sich tonale Unterschiede mancher Art. Trotz der Gleichheit des Typus sind die Schallformen grundverschieden. F. I hat sehr große Lautung, die sich körperlich in einer großen und charakteristischen Öffnung des Mundes und besonderer Stellung der Lippen verrät. Das Tempo ist langsam, die Hebungen werden nachdrücklich markiert und gut ausgehalten, die Senkungen schließen sich legato an, die Hebungsgleiter werden eckig angesetzt und eben weitergeführt, die Lautheit ist beträchtlich. Die Konsonanten werden scharf umrissen und mehr nach der Fortis artikuliert. So wird die Sprechart energisch, wuchtig, scharf ausgeprägt. In den Stellen tieferer Lage mildert sich all das ein wenig, ohne sich doch zu verlieren.

Form II zeigt in vielen Dingen das Gegenteil. Die Lautung ist kleiner als bei Form I und verkleinert sich stellenweise noch mehr, die Stellung der Lippen weicht ab, das Tempo ist etwas schneller, die Hebungen werden nicht so kräftig hervorgehoben, die Sprechweise geht mehr nach dem Staccato hin, die Hebungsgleiter sind weniger eckig und im Kernteil weniger eben. Die Lautheit ist geringer, die Konsonanten weniger fortes, oft eher lenes. Das Wuchtige von F. I nimmt ab oder verschwindet an manchen Stellen ganz. Der Charakter ist leichter, flacher. Die tiefere Lage mildert all dieses noch mehr.

Der Hauptunterschied ist aber der, daß F. I unmittelbar überzeugend und hinreißend wirkt. Man fühlt sich schnell ein, es ist leicht das Wesentliche des Typus zu bestimmen: an der Bestimmung III k gr dr bin ich, nachdem ich sie hatte, nicht wieder schwankend

geworden. Bei F. II hat es lange gedauert, ehe ich der Bestimmung sicher wurde. Zuerst habe ich an II kl gedacht, dann a dazugetan und erst schrittweise, mit Mühe bin ich bei den von Frau Rutz beaufsichtigten Versuchen zur endgültigen Erkenntnis gekommen.

Aus diesen Beobachtungen darf man mit Sicherheit schließen, daß am HL. wie es vorliegt, zwei Dichter (D. I und D. II) gearbeitet haben.

Nimmt man dazu die mehrfach gemachte Beobachtung, daß F. II, wo sie unmittelbar F. I fortsetzt, gern eine mittlere Lautung zeigt, je mehr sie sich von F. I entfernt, einer kleineren Lautung und flacherem Ausdruck zustrebt (z. B. 4b—5 : 6a und besonders 6b; 27b—28a : 28b; 33b—34a : 34b; 39a : 39b), so wird man zu der weiteren Folgerung gedrängt: Form II ist mit ihrem Habitus, vor allem wohl auch mit ihrem Typus, dem Dichter II nicht natürlich. D. II hat ursprünglich vielleicht Typus II k kl oder auch w und hat unter dem Zwange der mächtig wirkenden Form I den Typus III k gr dr angenommen, also seinen Klangtypus wie seine Lautung verändert. Das Unursprüngliche verrät sich eben darin, daß D. II diese Form nicht wirklich unmittelbar packend und schnell überzeugend herausbringt: infolgedessen hat der Forscher die größte Schwierigkeit, sie sicher zu bestimmen.

Die Abhängigkeit des D. II von D. I ist aber noch größer. Wo D. I in der Höhenlage von III k gr dr dichtet, folgt ihm D. II auch darin. Geht D. I in die tiefere, schließt sich D. II an. Und — wie oben schon gesagt — in der unmittelbaren Nachbarschaft von D. I ist die Lautung von D. II etwas größer wie sonst. Je weiter sich der Text D. II von D. I entfernt, um so näher kommt D. II der ihm natürlichen kleinen Lautung (z. B. 6a > 6b, 28a > 28b).

Solcher Übergang aus dem eigenen Typus in einen fremden ist bereits von J. Rutz in der Musik beobachtet (Schumanns Grenadiere). Für Goethe (Typus I k kl) ist auf das Heidenröslein hinzuweisen, welches unter dem Einfluß eines Vorbildes III k kl geworden ist. Sehr wichtig ist dieser Gesichtspunkt für die Kritik mhd. Werke wie Nibelungen und Kudrun. Insofern hat der Fall des HL. auch ein allgemeines methodisches Interesse.

Die Ergebnisse dieses Paragraphen lassen sich von der in § 19 mitgeteilten Analyse des Textes bequem ablesen.

§ 9. Fortsetzung.

Die Melodik. Allgemeines.

Jede Versdichtung, je poetischer und je stimmungsvoller, um so ausgeprägter, enthält eine feste und wenigstens in ihrem allgemeinen Gang unschwer zu erkennende Tonbewegung. Diese hat, wenn wirklich sinn- und stilgemäß vorgetragen wird, eine sehr bedeutende ästhetische Wirkung. Für gut stilisierte, besonders poetische Prosa gilt dasselbe. Auch in der gewöhnlichen, mehr oder weniger gefühlsbetonten Rede (Gespräch u. a.) ist solche Tonbewegung zu bemerken, nur ist sie selten wirklich durchgebildet. Durch den häufigen Wechsel der Stimmung, das Stoßweise und Abgebrochene, das Unfertige und Unausgeglichene der Gedankenbildung kommt eine feste, durchlaufende Tonbewegung selten zustande. Deshalb spreche ich in diesem Falle von Melos, nur in der Kunstrede von Melodie. Immerhin ist Melodie aber nichts als die gradweise Steigerung, schließlich künstlerische Vollendung des tonlich bereits in der gewöhnlichen Sprache angelegten.

Die Melodie einer Dichtung setzt sich aus Teilen verschiedener Länge und Ordnung zusammen. Das Stück, auf dem sie eigentlich beruht und von dem auch die wissenschaftliche Betrachtung ausgehen muß, ist die Tonbewegung der rhythmischen Reihe: das Sprachmelos gründet sich entsprechend auf die akzentuelle Reihe. Aus den Melodiestücken der Reihe setzt sich zusammen die Kettenmelodie, aus den Kettenmelodien bilden sich diejenigen der Gruppen höherer Ordnung, insbesondere der Strophen. Die Melodie einer Dichtung kann also begriffen werden als Zusammensetzung aus Reihenmelodien, gerade so wie sich der Rhythmus einer Dichtung aus den rhythmischen Reihen aufbaut. Die Reihenmelodie ist das charakteristische Stück: sie muß zuerst ermittelt werden.

Den Ausschlag für die Bewegung der Melodie geben die Hebungen. Die Tonbeziehungen dieser Teile des Ganzen bewirken den spezifischen melodischen Ausdruck. Zwischen die Hebungen ordnen sich die Senkungen, aber auch in völlig geregelter Weise, ein; ihre Tonbewegung schattiert den Ausdruck der Hebungsbewegung. Eine gewisse, durch den Zusammentritt der Reihen zu Ketten usw. bedingte Freiheit haben nur die Vorsenkungen. Es ist mir persönlich auf Grund vieler Beobachtungen unzweifelhaft, daß auch die Intervalle, besonders die, welche die Hebungen gegeneinander bilden, für den

Ausdruck einer Dichtung sehr viel bedeuten. Kleinheit oder Größe, Qualität (Terz, Quinte, Quarte, Tritonus, besonders Intervalle, die nicht in der gewöhnlichen Skala vorkommen) tun viel dabei. Doch habe ich zusammenhängende und ausreichende Beobachtungen darüber noch nicht gemacht. Ich werde darum auch im HL. nur die allgemeine Form der Melodie bestimmen und bei den Intervallen bloß das Größer oder Kleiner festlegen.

Jahrelange Beobachtungen an künstlerisch und unkünstlerisch vorgetragenen Versen in deutscher und französischer Sprache, entsprechende Beobachtungen an ahd., mhd., lat., griech. Versen, die ich selbst las oder mir vorlesen ließ, haben mir außer Zweifel gestellt, daß es nur vier richtige Typen der Reihenmelodie gibt. Es sind die, welche ich schon Versl. S. 111 ff. aufgestellt habe, ich kann aber jetzt mit voller Bestimmtheit versichern, daß ich — sinn- und stilgemäßen Vortrag vorausgesetzt — nie eine andere Grundform angetroffen habe als diese vier[1]). Ich will damit nicht sagen, daß man nicht tatsächlich außer jenen vier Formen noch sehr viele andere hören könnte. Im Gegenteil: in der wenig durchgebildeten Rede, bei dem elenden rhythmischen Vortrage, den man dem Vers auf Bühne und Podium meist angedeihen läßt, kommen die buntesten Tonbewegungen vor. Sobald aber der Vortrag fließend ist und vollkommen richtig akzentuiert bezw. rhythmisiert wird, schwindet die Buntheit nnd Unregelmäßigkeit: sofort kommt einer der vier Typen zum Vorschein — eine Mahnung, akzentuelle, rhythmische oder melodische Beobachtungen nicht an jedem beliebigen Sprecher, und sei es der bedeutendste, zu machen, sondern mit schärffster Kritik erst festzustellen, ob ein Vortrag überhaupt für ernsthafte Untersuchung geeignet ist.

Die vier Grundformen sind folgende:

I. Bogentypen:

a) Melodiespitze nach oben:

b) Melodiespitze nach unten:

[1]) Danach ist Versl. S. 114 oben zu berichtigen.

Beiden Formen ist wesentlich, daß sich die zweite Hebung bei a) etwas über die erste hebt, bei b) unter die erste senkt. Zwischen Hebung 2 und 3 liegt ein verhältnismäßig großes Intervall, ein sehr merklicher Tonsprung: von 3 ab fällt oder steigt die Linie mehr oder weniger; jedenfalls ist das Intervall hinter 3 erheblich kleiner als das zwischen 2 und 3.

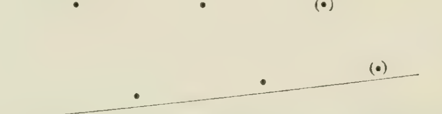
Die Melodie von Fünfern und Sechsern geht einfach in der von Hebung 4 eingeschlagenen Richtung weiter, also

und, b) entsprechend, umgekehrt. Die Schlußhebung kann sich dabei — das hängt vom einzelnen Falle und vom Melodiezusammenhang ab — sehr der Höhenlinie der ersten Hebung nähern, sie berühren oder überschreiten. Beim Dreier verkürzt sich die Melodie, indem einfach Hebung 4 wegfällt.

II. Zickzacktypen:

c)

Die Intervalle sind sehr beträchtlich: ein deutliches Herab=Hinauf geht durch die Reihe hindurch. Beim Fünfer und Sechser setzt sich die Bewegung einfach entsprechend weiter fort, beim Dreier verkürzt sie sich um einen Punkt. Der Zweier hat immer nur diese Form. Oft ist, wie mir scheint, die Tonführung so, daß die Intervalle allmählich ein wenig kleiner werden, so daß sich die obige Figur folgendermaßen zuspitzt:



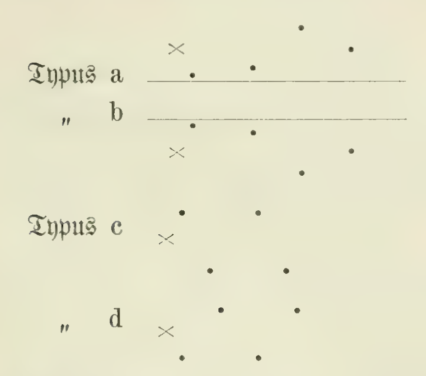
Das ist bei Fünfern und Sechsern natürlich leichter zu erkennen als bei den kürzeren Reihen.

d)

Es ist die Umkehrung von c). Für sie gilt sinngemäß dasselbe wie oben.

Die Senkungen ordnen sich diesen Bewegungstypen auch auf ganz bestimmte Weise ein[1]).

1. Für die Vorsenkungen gilt die Grundregel: setzt der Anfang der Reihe tief ein, steht die Vorsenkung hoch, setzt er hoch ein, steht die Vorsenkung tief. Also im



Bei der Verbindung der Reihen zu Ketten usw. ergeben sich aber starke Verschiebungen, z. T. Umkehrungen dieser Grundverhältnisse.

2. Die Binnensenkungen nehmen — das gilt natürlich auch nur für vollkommen richtigen, sinn- und stilgemäßen Vortrag — bloß drei Grundrichtungen ein. Bei den Bogentypen, die ich am häufigsten gefunden habe, habe ich zweifellos folgende drei Grundbewegungen der Senkungen beobachtet:

a) Die Senkungen schlagen nach oben, gewöhnlich — oder immer? — über die Höhe der nächsten Hebung hinaus. Also

und

Diese Form ist häufig und wirkt sehr eindringlich.

b) Die Senkungen schlagen nach unten, unter die Höhe der nächsten Hebung herab:

1) Danach sind meine Ausführungen Versl. S. 114 zu berichtigen.

und

c) Sie ordnen sich in die allgemeine Bewegung ein:

und

Bei den Zickzacktypen kommen wohl die entsprechenden Formen auch vor, z. B. in Goethes Heidenröslein:

Doch habe ich da häufiger nur die Bewegung nach c) beobachtet:

Z. B. Goethes Zueignung der Gedichte. Bei den Zickzacktypen reichen meine Erfahrungen noch nicht hin: Typus d) (S. 66) scheint überhaupt seltener zu sein (ein Beispiel ist die Zueignung zum Faust).

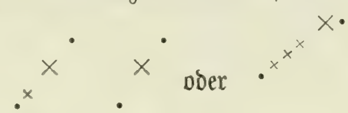
Diese Einordnung der Senkungen ist außerordentlich fest und gleichmäßig, wenn — und das ist hier ganz besonders schwer — der Vortragende vollkommen einwandsfrei, sinn- und stilgemäß spricht. Sie ändert sich sofort, wenn der Sprecher auch nur den kleinsten Fehler macht oder im geringsten in der Stimmung nachläßt. Dann tritt ein bunter Wechsel, eine Mischung aller Möglichkeiten ein. Da es nun in Wirklichkeit wohl kaum möglich ist, ein Stück bis ins kleinste hinein ideal und stimmungsgesättigt vorzutragen, so sind diese richtigen Senkungsbewegungen auf der Bühne und dem Podium meist nur streckenweise zu beobachten. Trotzdem gehören sie, ebenso wie die typischen Melodiebewegungen der Hebungen zum Wesen des Verses. Ich habe gerade bei den Proben mit den S. 49 genannten Herren oft die Senkungsbewegung willkürlich verändern lassen: jedesmal stellte sich heraus, daß nur eine Art der Tonführung ästhetisch befriedigte, die Abweichung von ihr den Eindruck schädigte, unter Umständen vernichtete. Das Lebensvolle, Gefühlserregende einer

Dichtung hängt sehr wesentlich von der richtigen Senkungsführung ab. Diesen Eindruck haben mir auch solche Personen bestätigt, die gar nicht wußten, um was es sich bei dem wechselnden Vortrag handelte.

Sind die Senkungen mehrsilbig, so richten sie sich im Sinne der eingeschlagenen Grundbewegung nacheinander ein. Also

im Typus a) ; in b) usw.

Je schwerer eine Senkungssilbe ist, um so mehr neigt sie dazu, von der vorausgehenden Silbe abzurücken. Also



d. h. leichtere Senkungen bilden kleine, schwerere größere Intervalle.

Der verschiedene Ausdruck der Melodien entsteht durch die wechselnde Größe und Art der Intervalle, durch das rein tonale Element.

Die Nachsenkung scheint den Bewegungen der Binnensenkungen zu folgen und keine Sonderstellung wie die Vorsenkung einzunehmen. Doch wird die Größe des Intervalls durch den Zusammenhang mit dem Folgenden bestimmt.

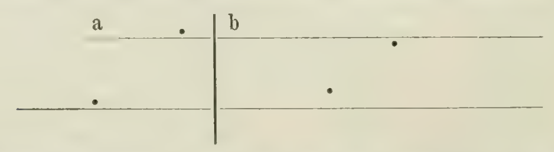
§ 10. Fortsetzung.

Die melodischen Verhältnisse des HL.

Bei der Bestimmung einer Schallform nach der melodischen Seite hin muß man also nicht bloß die Hebungsbewegung, sondern auch die Senkungsbewegung genau untersuchen. Bei einwandsfreiem Vortrag ist jedesmal vorauszusetzen, daß sich eine der oben beschriebenen, in ihren Grundzügen einfachen und klaren, melodischen Formen ergibt. Auch hier gilt die Regel: bei Werken von bedeutender dichterischer Kraft und starkem Stimmungsgehalt ist die Form der Melodie immer scharf umrissen und leicht zu finden. Man merkt beim Vortrag solcher Werke sofort, daß jeder Silbenton seinen festen, unverrück=

baren Platz hat, daß jeder Ton „sitzt". Umgekehrt: zeigt diese Tonbewegung irgendwo — einwandsfreien Vortrag vorausgesetzt — eine Ausweichung, verhältnismäßig zu großes oder zu kleines Intervall, so liegt immer eine Störung des Textes vor. Nach deren Grund muß dann gesucht werden. Auch die Senkungen müssen nach der einmal eingenommenen Grundrichtung gleichmäßig steigen oder fallen: Abbiegungen weisen auch hier auf Anstöße oder Fehler. Eine Vorsenkung wie × × × • •, eine Binnensenkung wie • × × × • muß beanstandet werden. Eine Nachsenkung, die in die Höhe schlägt, während sie abwärts fallen sollte, ist auch nicht in Ordnung. So bietet die Untersuchung der Melodie neue Handhaben der Textkritik, wie schon oben die Feststellung des Klangtypus.

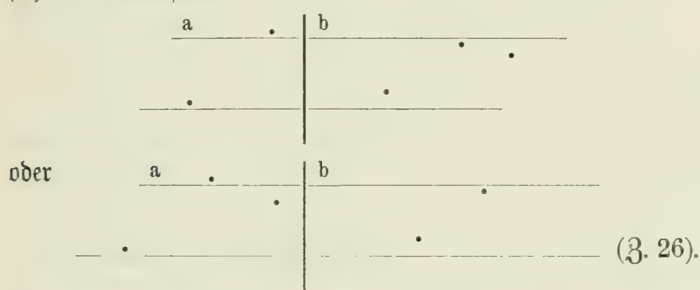
Lese ich nun das HL., natürlich streng im Klangtypus und im richtigen Rhythmus (darüber § 13), so tritt für die Reihe ohne weiteres eine klare und scharf umrissene Hebungsmelodie heraus. Für die zweihebigen Reihen ist es • • mit einem großen Intervall. Für die dreihebigen Verse gilt die Form • • •, d. h. Zickzackform mit einem Intervall zwischen Hebung 2 und 3, das erheblich kleiner ist als das zwischen 1 und 2. Beim Lesen des Textes in der schon berichtigten Gestalt, wie ihn Braune abdruckt, bemerkt man wohl eine Anzahl Störungen, aber sie sind nicht so zahlreich und erheblich, daß man die Melodiebewegung ihrer Grundform nach nicht sicher erkennen könnte. Aussprache der ahd. Laute nach ihrem phonetischen Wert (s. oben S. 51), feinste rhythmische Abwägung aller Silben, sinn- und stilgemäßer Vortrag sind dabei immer vorausgesetzt. Weiter ergibt sich, daß in den Ketten die Vorderreihen (a) etwas tiefer liegen als die Hinterreihen (b), und daß das Intervall der Hinterreihe etwas kleiner als das der Vorderreihe ist: etwa



Die zweiten Hebungen beider Reihen liegen nämlich fast auf gleicher Höhe, doch drängt die zweite der Hinterreihe ein wenig nach unten.

So kommt für die Hebungsmelodie der Kette jene keilförmige Gestalt heraus, die oben S. 66 bei der Reihe bemerkt worden war.

Wenn in der Kette Zweier und Dreier zusammentreten, ergibt sich die Grundform



Wenn zwei Dreier, so entsteht folgendes Schema:

a | b

(Z. 28).

Von den *Senkungen* des HL. haben die Vorsenkungen ihre nach der Regel zu erwartenden Bewegungen: sie gehen von oben nach unten und zwar in den Hinterreihen weniger scharf abwärts als in den Vorderreihen. Die Binnensenkungen ordnen sich nach 2c) auf S. 68 zwischen die Hebungstöne ein, die Nachsenkungen fallen leicht nach unten ab. Da das HL. sehr silbenreiche Senkungen hat, sind auch die schweren Senkungen (halbleicht) zu beachten; sie machen etwas größere Intervalle, ändern aber die Tonbewegung in ihrer Richtung nicht.

Dies sind die Grundverhältnisse der Melodie. Die besondere Ausgestaltung zeigt noch Verschiedenheiten, die mit dem Unterschied der Schallformen I und II zusammenhängen. So beantworte ich jetzt gleich die Frage: *wie verhalten sich die melodischen Verhältnisse der beiden Dichter I und II?*

Die in der Übertragung § 19 durch Sperrdruck unterschiedenen, hoch und tiefer liegenden Stücke von D. I scheinen in dem unversehrten alten Gedicht von D. I eine feste durchlaufende Tonbewegung gehabt zu haben; sie äußert sich zunächst in einer gewissen Bindung der Ketten. Je zwei Ketten gehören nämlich zu einem Melodiestück zusammen, dessen Tonbewegung aus relativer Tiefe stufenweise zu

relativer Höhe steigt. Nach folgendem Schema, in dem I, II, III die Doppelketten, 1, 2, 3, 4 die Ketten, a, b die Vorder- und Hinterreihen bedeuten:

I				II				III
1		2		3		4		
a	b	a	b	a	b	a	b	usw.

Nach meinem § 19 abgedruckten Text gehören zusammen bei D. I die Verse:

I: . . . + 2, 3 + 4a . . . (hoch)
II: . . . 7b + 8, 9 + 10a . . . (tief)
III: 14 + 15a . . ., 16 + 17, 18 + 19a . . . (tief)
IV: 20 + 21 (hoch)
V: 22 + 23, 24 (tief)
VI: 25 + 26 (hoch)
VII: 27a . . . (tief)
VIII: 29 + . . . (hoch)
IX: 32 + 33a . . . (tief)
X: . . . + 36, 37 + 38, . . . + 40a . . . (hoch)
XI: 41 + 42, 43 (tief)
XII: 46 + 47 (hoch)
XIII: 48, 49 + 50, 51 + 52, 53a . . . (tief)
XIV: . . . + 55, 56a + . . . (tief)
XV: 57 + 58, 59 + 60, 61 (tief)
XVI: 62 + 63 (hoch)
XVII: 64 + 65, 66 + 67a . . . (tief)

Offenbar gehörten in dem Urgedicht von D. I zwei Ketten (Langzeilen) zu einem melodischen Abschnitt zusammen. Derselbe setzte sich gegenüber dem folgenden Abschnitt jedesmal durch eine durchschnittlich tiefere Lage ab, also so, daß die Langzeile 3 stets ein wenig höher einsetzt als 1, 5 als 3 usw., während dabei 3 gegenüber 2, besonders 2b, 5 gegenüber 4, besonders 4b, merklich sinkt.

Man hat im Alexandrinerdrama der Franzosen etwas ähnliches im Rhythmischen (die Couplets); im Melodischen hat der Wechsel da sicherlich auch seine Entsprechung. Immerhin wären im HL. melodisch isolierte Langzeilen ganz wohl möglich: etwa Z. 24, 43, 61.

Die ursprüngliche Regelmäßigkeit ist nun durch die Eingriffe von D. II wohl gestört worden, vernichtet aber nicht. Denn es ist

sehr bemerkenswert, daß sich die Halbzeilen und Langzeilen von D. II der ursprünglichen Bewegung völlig einfügen oder sichtlich einzufügen streben, so daß das HL., auch so wie es jetzt vorliegt, noch deutlich die melodische Paarigkeit der Ketten und das allmähliche Steigen dieser Paare zeigt.

Vers 1 liegt tiefer als 2a und macht ganz den Eindruck, als ob er zu 2 die tiefere Vorzeile bilden solle. 4b führt die Bewegung von 3 + 4a auf die abschließende Höhe. 5a setzt wieder tiefer als 4b ein und gehört mit 5b + 6 zu einem Kettenpaar zusammen, dessen Tonverhältnisse denen der Paare von D. I ganz gleichen. 7a und a_1 ergänzen 7b nach rückwärts in tieferer Lage, so daß nun 7 + 8 die gewöhnliche Bewegung der Doppelkette hat. Man beachte dabei die überschwere Hebung von Hiltibrant: Hil- ist durch den Gegensatz verstärkt und sinkt dadurch in die Tiefe. 12 + 13 machen ein Kettenpaar aus, 15b führt die Bewegung von 14 bis 15a zur Höhe; ebenso 19b die von 18/19a. 27a wird durch 27b, und die ganze Kette durch 28 in der richtigen Tonhöhe fortgesetzt. Zu 29 gesellt sich 30 als zweite Kette, mit vollkommen richtiger Tonbewegung, wenn auch ohne Stabreim; 31 sinkt herunter und könnte ganz wohl ein neues Kettenpaar beginnen. 33b schließt das Paar 32 + 33a ab, 34a sinkt merklich herab und wird dann durch 34b nach der Höhe ergänzt. 35 vervollständigt 36 nach rückwärts, 37 sinkt herunter und beginnt — als isolierte Reihe wie 1 — ein neues Paar. 39 und 40a b gehen völlig zusammen. 44 ist offenbar die erste Kette eines Paares, die zweite fehlt durch die Lücke. 45 liegt sehr hoch und könnte vierte Halbzeile eines Paares sein, wenn nicht die Stellung des Verbums widerspräche. Der Stabreimmöglichkeit nach müßte 45 Vorderreihe sein; doch begegnen Fehler gegen den Stabreim auch sonst (ähnlich V. 5b). Mit 46a sinkt die Tonhöhe wieder: eine neue Gruppe fängt an. 53b ergänzt 53a: die zweite Melodiezeile wird durch die Lücke fehlen. 54 verbindet sich mit 55; 56a sinkt wieder und beginnt ein neues Paar, 56b setzt die Bewegung nach oben fort. Die zweite Kette fehlt durch Lücke.

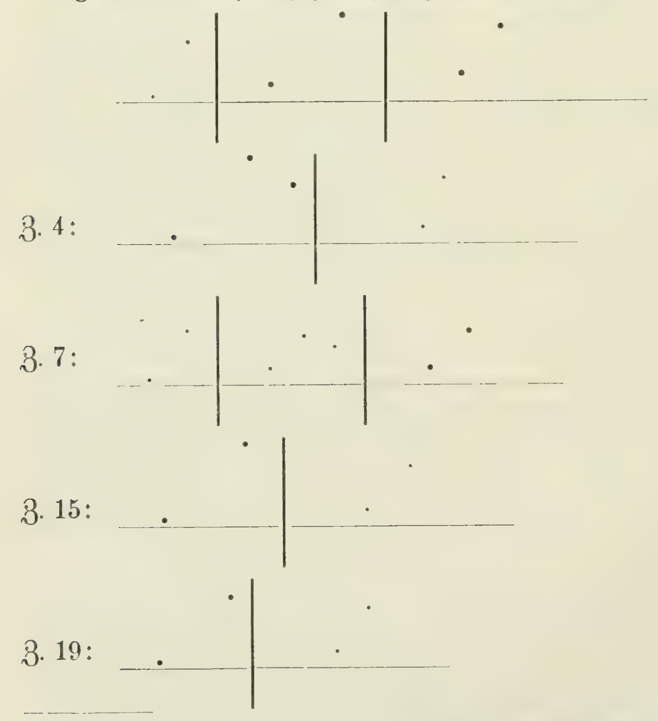
So verläuft das HL. auch in gegenwärtiger Gestalt fast ganz in melodisch gebundenen und voneinander wohl unterschiedenen Doppelketten. Das sind aber durchaus keine Strophen. Von strophischer Gliederung, von einem Zusammengehen des Sinnes mit der Doppelkette ist keine Spur zu entdecken, selbst nicht bei D. I. Auch können mehrere isolierte Reihen und Ketten ganz wohl der — offenbar nicht

vollkommenen — Technik des Originals entsprechen (Reihen: 1, 37; Ketten: 24, 43, 48, 61. Hier vermißt man nichts und auch sonst gibt der Text keine sichere Handhabe, Ausfall von Zeilen anzunehmen); eine Anzahl isolierter Reihen und Ketten fällt allerdings wohl der Bearbeitung und Überlieferung zur Last.

Es fragt sich weiter: wie verhält sich die melodische Bewegung in den Reihen der Dichter I und II?

Allgemein läßt sich sagen: die Hebungsintervalle von D. II sind etwas kleiner als die entsprechenden von D. I. Sie sind vor allem weniger scharf umrissen. Aber, das ist wieder sehr bemerkenswert, die melodische Grundbewegung, das Verhältnis von Vorder- und Hinterreihe, erster Kette und zweiter Kette im Paar, sind grundsätzlich die gleichen wie bei D. I und laufen durch alle Stücke von D. II gleichmäßig durch. Auch hier hat sich D. II mit großem Erfolg an die Weise von D. I angeschlossen.

Zeile 1 : 2 verhält sich nach folgendem Schema[1]):



[1]) D. I bezeichne ich durch dicke, D. II durch dünne Punkte.



usw.

Auch in der stabreimlosen Stelle 30/31 ist die allgemeine Grundbewegung, wenn auch mit ziemlich kleinen Intervallen, gewahrt:

30: 31:

§ 11. Fortsetzung.

Philologische Ergebnisse.

Der Gegensatz der beiden Schallformen, den wir bei der Bestimmung des Klangtypus und allem, was damit zusammenhängt, fanden, bestätigt sich durch die Melodieuntersuchung. Zugleich die andere Beobachtung, daß D. II vollkommen unter dem Einfluß der Form von D. I steht: D. II fügt sich auch im Melodischen ganz der von D. I angegebenen Bewegung ein. Nicht anders im Rhythmischen, wie sich noch zeigen wird. D. II ist offenbar der begabte Schüler eines bedeutenden Meisters. Das bestätigt der allgemeine Eindruck durchaus: markig, wuchtig, fortreißend, stimmungsgesättigt hebt sich der Anteil von D. I heraus, weicher, leichter, flacher, kleiner kommt D. II dazu.

So wird es sich im Inhalt und Wortlaut auch verhalten. In der Tat sind die Verse, die den wesentlichen Gedankengehalt geben, insbesondere die, welche die meisterhafte dramatische Exposition und Handlung tragen, von D. I. D. II bringt nach dieser Seite nicht allzuviel hinzu, obwohl er auch in Inhalt und Aufbau mit Erfolg seinem Meister nachstrebt und kein unbedeutender Dichter ist. Von künstlerisch und sachlich bedeutenden Zügen fallen D. II zu: 4b—6 die Schilderung der Kampfesvorbereitungen, 11—13 Verse, die sehr

fein die Spannung Hildebrands durchblicken lassen, 27b—28 die begeisterte Schilderung des Vaters und Hadubrands Resignation, 33b – 34 der wichtige Hinweis auf den Hunnenkönig; dann noch 54 und 56b.

Andere Zusätze machen den Eindruck, als ob sie technisch nicht einwandsfreie oder sogar unrichtige Ergänzungen vom D. II wären, möglicherweise verschuldet durch Gedächtnisfehler (15b, 30—31, 45), oder technisch richtige Ergänzungen aus allgemeiner, nicht genauer Erinnerung an den Inhalt der Stelle bei D. I (19, 39—40, 53). Daß das ursprüngliche Gedicht von D. I im Inhalt wesentliche Einbuße erlitten habe — von den Lücken abgesehen — oder absichtlich stark umgearbeitet wurde, ist sehr unwahrscheinlich. Die Darstellung des Gehalts § 21 beweist, daß alles aufs beste zusammengeht und nichts von Bedeutung unklar ist. Auch ist kaum denkbar, daß die von D. II verfaßten — oben zuerst zusammengestellten — Motive (besonders 11—13, 27b—28 usw.) im alten Gedicht gefehlt haben sollten; sie sind mit dem Gang der Handlung doch zu sehr verflochten. D. II schließt sich eben D. I aufs engste an.

D. II wird ein Sänger gewesen sein, dem das alte HL. durch mündliche Überlieferung zukam, dabei schon etwas lückenhaft und entstellt. Er wird den Text nach Kräften wieder hergestellt, den Gang der Handlung verbessert haben. Häufiger Vortrag mag dann auch in den Text von D. II allerlei beabsichtigte und unbeabsichtigte Änderungen haben eingehen lassen. So wie D. II das Gedicht schließlich vortrug — lückenhaft und vielleicht mit einigen Fehlern —, wurde es niedergeschrieben. Die Aufzeichnung kann nur von einem grammatisch sehr gebildeten Manne stammen, denn sie war phonetisch äußerst genau, wie sich zeigen wird. Wo aber gab es solche als in Klöstern? So wird ein Geistlicher diese Leistung vollbracht haben. Wir sehen auch beim HL. Beziehungen zwischen weltlichen Sängern und Geistlichen, so wie sie beim Heliand nachweisbar sind.

Das Verhältnis von D. II zu D. I wiederholt sich in Sprache und Orthographie. Einen Gegensatz der Dichter gibt es in dieser Beziehung nicht: die Sprachmischung hat D. II so gut wie D. I.

Ein besonders wichtiges allgemeines Ergebnis aber hat die Untersuchung der Schallform des HL.: das auffällige Sprachgemisch des Textes liest sich — einige noch zu besprechende Fehler zugegeben — durchweg vortrefflich und gibt wenig Anstöße, es beeinträchtigt die Geschlossenheit der Schallform durch-

aus nicht, im Gegenteil treten bei Beachtung der Lautlehre und Orthographie des überlieferten Textes eine Reihe von Feinheiten hervor, die man bisher noch nicht bemerkt hat. Das hat schon Sievers erkannt, wenn er sagt: „Umsetzung von d in t und umgekehrt (gegen den Gebrauch des Autors) gibt beim Lesen oft sehr drastische Resultate. Man lese sich z. B. einmal eine beliebige Heliandpartie mit hochdeutschem Konsonantismus (oder auch nur mit t für d) vor: man wird da finden, daß die gesamte Melodie in die Brüche geht. Ebenso verlangt aber z. B. auch das Hildebrandslied gebieterisch die überlieferten hochdeutschen t: ein neuer Beweis für dessen ursprünglich gemischte Form.“ Daraus folgt, daß die bunte Sprachform des HL. mindestens in allem wesentlichen ursprünglich ist, also dem Dichter I zugeschrieben werden muß; D. II hat sich bei seinen Stücken streng daran gehalten.

Immerhin ergeben sich bei der Leseprobe in der Melodie einige Anstöße — die oben S. 27 ff. zusammengestellten Fehler brauche ich nur zum Teil zu erwähnen, da ihre Verbesserung auch ohne Leseprobe meist auf der Hand liegt. Einige phonetische Anweisungen gebe ich gleich hier mit.

V. 1: đat steht zu tief: .×× statt .$^{\times}$$^{\times}$. Die sth. Spirans đ zieht die Silbe herunter. Die richtige Senkungsform ergibt sich, wenn man d (stimmlos und zwar als Lenis) spricht. V. 2a: auch hier bei đat fällt đ aus der Linie: ××. statt $^{\times}$×. Stimmloses d, etwas mehr nach der Fortis hin artikuliert, stellt das Richtige her. -tt- ist übrigens lang, mit Silbenscheide in der Mitte und als Fortis. V. 2b: ęnon nicht ęnun. ę ist stark betont und wird durch den emphatischen Akzent sehr nach der Tiefe gedrückt; die Endung -un würde hier im Verhältnis zu ihrer Leichtigkeit zu hoch gehen (.$^{\times}$), während sich -on der Regel gemäß anschließt (·×). Über das Verhältnis von -on : -un s. unten. Statt muotîn lies môtîn. -uo ist zu hoch und bricht außerdem die Kraft des Silbengleiters. Man beachte die Schwere der Hebungen sehr genau! V. 3a: Hiltibraht fällt heraus, weil -braht zu tief steht. Lies -brant. Ebenso in allen andern Fällen. Bei Hadubrant gibt đ ein viel zu kleines Intervall: gerade hier verlangt die Schallform ein besonders großes. Stimmloses d nach der Fortis hin artikuliert ist das Richtige. V. 3b: in he-riun treibt ė, wie mir scheint, zu hoch; darum lies hė-ri-un[1]).

---

[1]) Mit Zungen-r.

Vgl. Braune, Ahd. Gr. § 202. V. 5a: sę mehr offen, jedenfalls nicht ẽ. gûdhamun: d ergäbe ein zu kleines Intervall und ist in der Lautung zu reichlich. Es ist -þ (stimmlos) zu sprechen, was die Orthographie natürlich ebensogut erlaubt (Holthausen, As. Elementarbuch § 200). V. 6a: helidôs mit langem ô ist besser, weil melodisch richtiger und voller. Lies hringâ mit h- wegen des Stabreims und weil sonst die zwei r der Präposition und des Substantivums in eins verschmelzen würden. Dies widerspräche dem Charakter von Form II, die stakkatomäßige Trennung der Silben verlangt. Außerdem wird durch den Stabreim h- die Hauptsilbe schwerer und damit das Intervall größer, was an der Stelle notwendig ist. V. 8b lies gistônt. S. oben in V. 2b. V. 9b hwer, weil wër ein wenig zu tief geht; der stimmlose Laut gibt außerdem einen schärferen Einsatz. V. 10: fi-re-o, weil fi-reo (zweisilbig) zu hoch geht. V. 11: hwelîhhes mit h- scheint mir nicht nötig. Lies cnôsles; uo ist zu hoch und dadurch wird das Intervall zu klein. V. 13a lies -rîχ-χe mit Geminata; durch die Geminata bleibt das Wort höher und leitet damit besser auf V. 13b über, wie das Kolon anzeigt. V. 13b ist in mir das Zungen-r zu beachten. V. 15b ist ûsere kleiner Ton, Stabreim fehlt, auch der Sinn paßt nicht. swâse wäre besser. 17b bleibt heittu. So scheint mir das Hebungsintervall richtig zu sein; hęttu sinkt etwas zu tief. V. 18a ist her sehr passend, weil das h die Worte trennt. Lies giwêt, weil so der für Typus III bezeichnende eckige Silbengleiter besser herauskommt. V. 18b lies Ôtackres mit wg. Gemination durch -r-; -ck länger ausgehalten. Vielleicht ist noch besser ckχ mit leichter Affrizierung. S. unten § 12. V. 19a Th- = D-, wie auch der Stabreim fordert. th- ist ostfrk.-fuldische Schreibart. V. 22a laosa sprich lǭsa mit ziemlich offenem ō. Ein orthographischer Beweis für diese Aussprache ist die Schreibung taoc V. 54b. Sie meint das as. ō, denn für ahd. au kann sie nach dem Gebrauch der Hss. nicht stehen. Vgl. übrigens raet V. 22. S. oben S. 51. Der fallende Diphthong ao würde die Wirkung des Hebungsgleiters stören und das Intervall verkleinern. V. 22b scheint mir her besser als hē[1]): letzteres liegt zu tief, wenn man ē = ę̄ nimmt. S. oben Z. 5a. Vor allem ist das -rr- (langes Zungen-r) der Lautung von D. I sehr angemessen. raet = rę̄t (as.) vgl. Franck,

---

[1]) Vgl. auch **Kraus, ZföstrGymn. 47, 326, Fußnote, der noch auf Kögel, AfdA. 19, 239, Sievers, Beitr. 19, 548 verweist.**

Afrk. Gr. § 30. Für ai = ahd. ei kommt diese Schreibung nicht vor. S. oben S. 51. V. 23a lies Deotrîhhe; Dêtrîhhe ist sprachlich nicht möglich, liegt überdies viel zu hoch. V. 23b lies gistôntun. Vgl. zu Z. 2b. V. 24b friuntlaos s. zu V. 22a. V. 25a wie oben V. 18b. V. 25b wäre irri zu tief, t- zieht die erste Silbe kräftiger nach oben. V. 26a sprich deckisto oder vielleicht deckχisto mit leichter Affrizierung; denn das bloße ck wirkt etwas zu dünn und spitz in der großen vollen Lautung. V. 26b lies Deotrîche mit Geminata χ-χ. Im Original stand offenbar ch (s. oben S. 28), wie oben V. 13a. Auf χ-χ ist zu achten, denn bei dieser Aussprache geht rîχ- in die erforderliche Höhe: hier in der höheren Lage des kalten Tones, in der Hinterreihe und am Schluß des Kettenpaares steigt die Bewegung ganz besonders hoch. V. 28b sprich wân ih iû. In wâniu ih oder wâniuh geht die zweite Silbe zu tief. Es handelt hier um den beliebten Flüchtigkeitsfehler von A_1. V. 29b oban(a) mit Elision, weil der Halbvers dem Stabreim nach eine Einheit bilden soll. heuane mit b. V. 32a: ar ist grammatisch anstößig und schlecht zu sprechen; auch scheint mir ar dem ar-(me) zu nahe zu liegen. 33a ist ei- mit halbgeschlossenem e- durchaus passend; ę scheint mir zu tief zu sinken. V. 35a: gimâlta wäre zu tief; man lese gimahalta. V. 36b geba mit Hiatus: geb' ginge zu hoch. Man wäge die Hebungen vorsichtig ab! V. 40b lies fôrtôs. Die Zeile liegt sehr hoch, uo würde zu hoch treiben. V. 42b natürlich inan. Es ist einfache Verlesung. V. 43a die beiden t in tôt nicht aspiriert. V. 44b scheint mir melodisch sunu vorzuziehen; suno ist wohl unter Einfluß von V. 43b entstanden. Suno steht, wenn die Rede zu Ende geht, also am Satzschluß (V. 43b), sunu im Innern der Zusammensetzung sunu-fatarungôs V. 4a, und wenn die Rede beginnen soll, also zur Weiterführung: V. $7a_1$, 14b, 35b. Denn das -o sinkt und macht Schluß, das -u bleibt höher. Die -o der pronominalen Dative demo, hêremo, dero u. a. (s. Pongs S. 61) darf man nicht ohne weiteres als Abschwächungen beurteilen, da wohl alte Doppelformen vorliegen. V. 45 läßt sich -sihu ih mit Hiat schwer sprechen. gisihuh geht nicht, weil -huh zu tief sinkt. Aber auch gisihih stört: das Intervall zwischen Hebung 1 und 2 ist zu klein. Auch ist der Hauchlaut -h- zwischen den Vokalen dünn und die Stelle leer: die Lautungsfülle genügt nicht. Wenn man dem -h- noch eine χ-ähnliche Aussprache gibt, genügt Klang und Melodie. Vgl. Schatz, Altbayr. Gr. § 80. V. 46b lies hęrron, sehr stark betont mit gedehntem -r;

ȩ nur mitteloffen. hërron geht zu tief. V. 47a noh fällt durch zu tiefe Tonlage aus der Senkungsmelodie heraus. Es stört auch das ruhige Tempo von D. I und ist nicht recht verständlich. Es ist wohl zu streichen. V. 47a bĭ; bî geht zu hoch. V. 49a sumarọ mit Elision; ohne diese wäre das Intervall von Hebung 2 : 3 viel zu klein. V. 53b eddọ mit Elision von -o; -do sänke zu tief. V. 54a sprich ộdlîhho. S. oben V. 22a. V. 54b lies tộc. S. oben zu V. 22a und S. 51. V. 60a lies huerdar auch des Stabreims wegen. V. 60b lies môtti. Vgl. oben V. 2. V. 64a lies stôpun. pt bringt die erste Hebung zu hoch. Beachte dabei das geschlossene ō. V. 66a unti mit Elision: -ti im wäre . ˣ ˣ. V. 67a sprich wâpnum (as.).

Überblickt man die Reihe dieser Änderungen — in vielen Fällen hat man es übrigens gar nicht mit „Änderungen" sondern nur mit Deutungen zu tun — so heben sich einige durchgehende Erscheinungen heraus, die eben, weil sie durchgehen, besondere Bedeutung haben.

1. Bei der Beseitigung der đ in Z. 1, 2, 3 gehen Klangbestimmung und Handschrift zusammen. Denn sowohl Sievers wie Pongs versichern, die đ-Striche seien an diesen Stellen später zugesetzt. Und ebenso stimmt der klangliche Befund zu dem, was Sievers und Pongs über den đ-Strich in gûđhamun (V. 5a) berichten: dieser Strich sei alt. Die đ entstammen gewiß einem späteren fuldischen Schreiber, dem das obd. d unpassend schien und der es in das in Fulda übliche đ umzusetzen begann. S. Lex Salica mit ihrem đ.

2. An allen Stellen ist statt uo ō zu setzen. Paläographisch wird diese Ansicht gestützt durch den Fehler von V. 23b und 26b. Hier kann nachgewiesen werden, daß der fuldische Schreiber A_1 für das ihm ungewöhnliche ō sein uo einsetzte. Daß in der Tat die uo auf Rechnung von A kommen, zeigt auch das schon mehrfach herangezogene Verhältnis von $A_1 : A_2$. Sehen wir von dem besonderen Falle V. 23b : 26b ab, so steht in den Fällen, wo ein urgerm. ō (ahd. uo) in Frage kommt, in der Hs. bei

A_1	ô:	V. 6b, 8a, 16a, 28a	= viermal,
	uo:	V. 2b, 8b, 11b	= dreimal.
B hat kein Beispiel.			
A_2	ô:	V. 40b, 46b, 59b, 63b, 64a, 64a	= sechsmal,
	uo:	V. 60b	= einmal.

D. h. wo A eilig und nicht völlig genau abschreibt, setzt er fast ebensooft die eigenen uo ein, wie er die alten ô behält. In dem Stück, wo er sorgfältiger kopiert, bewahrt er alle ô mit *einer* Ausnahme. Und diese Ausnahme steht bezeichnenderweise da, wo seine Aufmerksamkeit nachweislich anfängt nachzulassen. Vgl. oben S. 33 ff.

3. *her* = er. Es steht V. 7b, 8b, 18a, 18b, 20a, (22b)[1]), 25a, 27a, 28a, 32a. Die Form haben beide Schreiber ohne Unterschied; es ist eine in Fulda (Tatian!) ganz übliche Form. Sie hat gewiß in der Vorlage gestanden, sonst würde man bei B er finden und A_1 würde schwanken. her ist übrigens an mehreren Stellen akustisch entschieden viel besser als er, z. B. 18a b, 28a, 32a (s. oben).

Auch die Feststellung der Fehler, die eben auf dem Wege der Schallformuntersuchung vorgenommen wurde, führt wieder zu dem Ergebnis, das schon S. 76 f. ausgesprochen worden ist: das eigentümliche Sprachgemenge unserer Hs. ist ursprünglich und gehörte dem HL. von Anfang an zu; es ist nicht irgendwie durch die Überlieferung von Mund zu Mund, von Schreiber zu Schreiber entstanden, im Gegenteil, Änderungen und Fehler sprachlicher Art ließen sich nur wenige und nicht sonderlich eingreifende nachweisen (uo, Weglassung von h- u. a. m.). Ja, man darf aus gewissen sprachlichen Erscheinungen schließen, daß *die Vorlage unserer Schreiber trotz einzelner Fehler auch in sprachlich-orthographischer Hinsicht ganz vorzüglich* war. Sie bewahrte den Gegensatz von d : đ (Z. 5a), -un : -on und -in : -en (s. unten S. 83), durchweg im Inf. -en < *-jan : -an, ferner rîche : rîhhe (V. 26b, 23a). Sie hatte fast regelmäßig -tt- = *-t-, immer -t = *-t, t- = *t-. Stets t < wg. d. ō = ostfrk. uo hat sie nach obigem Nachweis offenbar auch durchweg gehabt, — fast alles Dinge, die dem Gebrauch fuldischer Schreiber nach 800 widersprechen.

§ 12. Die Sprache und Mundart des Dichters.

Datierung des HL.

Das Sprachgemenge ist dem Dichter zuzuschreiben, irgendwelche stärkere Beeinflussung des Lautbildes durch Bearbeiter oder Abschreiber ist ausgeschlossen — dies Ergebnis hat die Untersuchung der Schallform gehabt. Es macht alle bisher über die Sprache des HL. geäußerten Ansichten[2]) hinfällig, denn auch die Vertreter der Grenz-

[1]) S. oben S. 78. [2]) Ausgenommen die von Sievers.

mundart- oder Kunstsprachentheorie müssen noch starke Einflüsse der schriftlichen Überlieferung annehmen. Wie ist es zu erklären?

Wenn man die Sachlage nicht unnötig verwickelt, so lassen sich in dem Urtext — den man nach den bisherigen Untersuchungen leicht herstellen kann[1]) — drei mundartliche Bestandteile sicher scheiden.

1. Altsächsische, d. h. sprachliche Erscheinungen, wie sie aus den Hss. des Heliand und der kleinen as. Denkmäler bekannt sind. Vgl. Pongs S. 76. Zweifellos gehört dahin im Konsonantismus[2]): das unverschobene t, eine Erscheinung, die ausnahmslos durchgeht: ti, tô, tuêm, sehstic; luttila; heittu, ummet. Dann þ in gûdhamun. Unverschobenes k: harmlîcco, ik; dies findet sich nicht ausnahmslos, die verschobenen Formen stehen daneben. Ebenso unverschobenes p (ausnahmslos): stôpun, wâbnum, werpan, scarpên. Im Vokalismus[3]): abweichend vom hd. *ai > ē in hême, ênon, rêt (V. 22), woneben aber auch ai, ei; *au > ō nur in taoc (s. oben S. 80), dagegen ahd. rauba, baugâ (hauwan ist auch as.). û < un vor stl. Spirans þ und s: gûdhamun, ûsere. Ausnahme chind, was aber in dieser Form auch as. ist. Vgl. Franck, ZfdA. 47, 42. Hierher noch ôdre (mit ō < *an, Franck, Zs. S. 52 Fußnote 1), was ursprünglich fries. ist[4]). Von Formen sind in diesem Zusammenhang als as. anzusehen: mî (neben ahd. mir), wel, helidôs, heuane, wo u orthographischer Ausdruck für b ist (vgl. Holthausen § 220), sunufatarungôs (V. 4).

2. Bayrische[5]). Kennzeichnend für diese Mundart sind im Vokalismus ao für sonstiges ō vor Dental: laosa, aodlîhho, friuntlaos (Braune, Ahd. Gr. § 45 a. 2); drei Beispiele gegen acht ō. Dann das durchgehende ō für sonstiges ahd. uo neben überwiegendem au (= ahd. ou). Vgl. Braune § 39b, Holthausen § 99. a-Umlaut gehindert durch r + Kons. (warne, arbeo); Schatz § 22. Im Konsonantismus: urg. þ > d in allen Stellungen (Braune § 167a) außer in gûdhamun: dat, Hadubrant, eddo, nîd. Vgl. dazu Franck, ZfdA. 47, S. 43f. Über die Schreibung Theo- V. 19a s. oben S. 37, 43; über die Fuldaer Schreibung vgl. Pongs S. 201f. Dazu Schatz, Altbayr. Gr. § 64. Die Schreibung der k-Laute[6]):

---

[1]) S. unten § 19.

[2]) Belege bei Pongs S. 63ff.

[3]) Pongs S. 58ff.

[4]) Kögel, Grdr.² II, 1, 76.

[5]) Auf das alem. Oberdeutsch weist nicht das geringste Anzeichen im Text. Diese Möglichkeit berücksichtige ich darum gar nicht.

[6]) Vgl. Kögel, Grdr.² II, 1, 73.

vor Vokal ch- (chind), vor Konsonant ch- (-chlubun), nach Konsonant -ch (folches) oder -c (folc), Gemination -cch- (reccheo) oder -ch- (Ôtachres). Vgl. Schatz § 62. sc : sk ebd. § 75 (Pongs S. 64); vgl. oben S. 36. qu- (quad) fehlt bayr. nicht, Schatz § 62a; ebensowenig c vor n (cnôsles), Schatz, ebd. j- Geminata erhalten nach langem Vokal: chônnêm, Braune § 96, Anm. 1; Schatz § 85. Formen: der schwache Dat. des Subst. -in (banin), Akk. -un (banun), Nom. Pl. -un (urhêttun), Akk. Pl. -un (gûdhamun). Das Subst. also ausnahmslos nach bekannter obd.-bayr. Weise (Schatz § 105). Beim Adjektiv aber Nom. Pl. -on (ênon V. 1), Akk. Sing. -on (hêrron V. 46b, weil ursprünglich Komparativ); vgl. Schatz § 105c, Abs. 3; Braune § 221 a. 3. Entsprechend Akk. Sing. -en (gôten V. 46b), was nicht etwa Abschwächung ist[1]), sondern Übergreifen der Dativform in den Akk. (vgl. Franck, Altfrk. Gr. § 147, S. 193 oben; Braune § 221 a. 3), wie die Akkusativform auch in den Gen. u. Dat. übergreift (Schatz § 105b, Franck § 147). Das HL. unterscheidet also die schwache Flexion des Substantivums von der des Adjektivs, indem jene die geschlossenen, diese die offenen Vokale hat. Otfried hat im Nom. Akk. Pl. Mask. eine ähnliche Scheidung, nur in umgekehrter Richtung (Franck § 161). In ûsere ist die Endung -ere obd.-bayr., ostfrk. wäre ûse (as. ûsa, ûse). Bayr. ist auch stônt, gistôntun (as. ohne -n).

3. Ostfränkisch-fuldische[2]). Da die handschriftliche Überlieferung des HL. nach Fulda weist, spezifisch rhfrk. Spuren aber fehlen, so werden wir als fuldisch-ostfrk. ansprechen dürfen die Behandlung des wg. ƀ, b: Anlaut b- (32mal) neben p- (zweimal: prût, pist); Inlaut nur -b-, Auslaut -b (zweimal) neben -p (zweimal: leop, gap); Gemination -pp (V. 30b sippan). Vgl. Braune § 135, Franck § 77ff., Pongs S. 63, 202. Ferner die Schreibung der Gutturale g (Pongs S. 202): anl. inl. g, ausl. -c (mit einer Ausnahme durch Sandhi V. 33); Pongs S. 63. Es handelt sich um stl. Lenes und Fortes; vgl. unten S. 92. Dann das eo in leop (V. 27b), bayr. liup; die Schreibung eo ist beim Schreiber γ im Tatian die Regel (Sievers § 74, 1)[3]). Von Formen kommt dazu das regelmäßige her = er, das übrigens auch in andern frk. Dialekten vor-

[1]) Pongs S. 68; Grienberger hält guot für einen -ja-Stamm S. 63.

[2]) Hierbei sind die von Wrede, ZfdA. 37 nachgewiesenen Tatsachen zu beachten.

[3]) Doch s. unten S. 87.

handen ist (Franck § 170). Ferner das Präfix fur- (V. 20a, 42b); Braune § 76.

Andere Erscheinungen sind nicht für eins dieser drei mundartlichen Gebiete charakteristisch.

Bayr.-ostfrk. sind die meisten Geminaten nach langem Vokal oder Diphthong (Braune §§ 92, 97); dagegen môtîn < *môtdîn, gileitôs < *-laiddôs. Ferner die Behandlung des wg. d, das im HL. ausnahmslos in allen Stellungen zu t wird: tôt, gihôrta, Hiltibrant, got. Vgl. Franck § 88—90, Braune § 163. Ferner der Abfall des w- in reccheo. Formen wie fateres, altêr, suâsat, wenn man auf sie Gewicht legen darf. Vgl. Franck, Zs. S. 53. Dat. Pl. der i-Dekl. auf -im (as. -iun) z. B. hrustim, sciltim. Dat. Pl. des Adj. -êm (as. -um). hringâ, baugâ (Akk. Pl.; as. -ôs). Auch sē Nom. Akk. Pl. (V. 5, 33, 62). Vgl. Schatz § 127b; Franck § 171: bei Tat. γ; Kögel, Grdr.[2] II, 1, S. 74. Dann das Reflexiv sih (Akk. Sing. und Pl.), as. durch das anaphorische Pronomen ersetzt.

As.-ostfrk. ist das durchgehende gi- (bayr. ga-); Schatz § 32.

Diese Zusammenstellung und die früher gewonnene Überzeugung, daß die Mischsprache des HL. schon dem Dichter und Bearbeiter zugehöre, schließen die Möglichkeit aus, es könne eine Grenzmundart vorliegen. Ich wüßte jedenfalls nicht, wo man spezifisch bayrische und spezifisch as. Bestandteile gleichzeitig in einer Mundart hätte antreffen können. Demnach bleiben nur die Möglichkeiten: ein geborener Niederdeutscher, auf hd. Gebiet verpflanzt, lernte hd., vielleicht erst ostfrk. und dann bayrisch, aber nicht so recht, so daß ihm in der Sprache ndd. und hd. durcheinandergehen, oder umgekehrt. So erheben sich die neuen Fragen: Welches ist die mundartliche Grundlage in der Sprache des HL.? Wie sind die andern Bestandteile dazugekommen?

Ausschlaggebend scheint mir zu sein, daß das As. in der Lautlehre eigentlich nur die auffälligsten Merkmale hergegeben hat, während die unauffälligeren und feineren lautlichen Eigenheiten alle nach Bayern, seltener nach Ostfranken weisen. As. sind die unverschobenen t, auch heute eins der bekanntesten Merkmale des Ndd. (dat!), ferner gûþ-(hamun) und einige unverschobene p und k (dabei das wohlbekannte ik). Im Vokalismus das dem Obd. und Ostfrk. fremde ai > ē, au > ō (dies in bayr. Orthographie!), un > û. Auffällig sind dem Nichtsachsen auch Formen wie helid*ôs*, sunufatarung*ôs*, heuane, mî. Auf diese Dinge beschränkt sich im wesent-

lichen das spezifisch As. des Laut- und Formensystems: es sind nicht gerade die Feinheiten der as. Laut- und Formenlehre, deren Kenntnis das HL. verrät. Dem halte man nun entgegen das Fehlen von đ (sth.), die konsequent bayr. Behandlung von urg. þ, die ahd. von wg. d (Franck, ZfdA. 47, 39), die konsequent ostfrk. Behandlung des urg. ƀ, b; das durchgehende bayr. ō (ahd. uo) neben au (ahd. ou). In der Flexion des schwachen Nomens die Scheidung von Subst. und Adj., die strenge Auseinanderhaltung von -en < *-jan und -an im Infinitiv, den gramm. Wechsel werdan (V. 53) — wurti (V. 57), wurtun (V. 66). Das sind Dinge, die viel weniger sichtbar sind: schwerlich hätte sie ein Niederdeutscher mit solcher Strenge durchgeführt, jedenfalls nicht einer, dem noch soviel Sächsisches mit unterlief. Sie ruhen auf hochdeutschem Sprachgefühl: nur dies erklärt ihre Konsequenz. Dazu treten nun noch die Formen reccheo (ohne w) und fateres, altêr, suâsat: s. oben S. 44 f. Sie gewinnen in diesem Zusammenhang sehr an Bedeutung.

Schließlich darf nicht übergangen werden das vielbesprochene -tt- = urg. t; außerdem das -cc- = urg. k. Hier scheint mir Holtzmanns — nach Vorgang J. Grimms aufgestellte — Erklärung durchaus das Rechte zu treffen: ein Hochdeutscher setzte, weil er as. schreiben wollte, die Geminata -tt- (-cc-) für sein ʒʒ (hh) ein, denn er wußte, daß seinem hd. ʒ (h) ein nd. t (k) entsprach. Freilich hätte Holtzmann noch auf den hd. Gebrauch der Geminata hinweisen müssen. Der Gebrauch derselben auch nach langem Vokal und nach Diphthong im älteren Hd. ist bekannt (Braune § 96, Anm. 1, § 160), überdies für das HL. durch chônnêm (V. 28) erwiesen. Vgl. dazu Schatz § 85. Aber man muß noch weiter gehen als Holtzmann. Ebensowenig wie das hd. -ʒʒ-, -hh- ein bloß orthographischer Schnörkel, sondern phonetisch bedeutungsvoll ist, ebensowenig darf die Geminata -tt- (-cc-) d. h. langer oder halblanger Konsonant mit Silbenscheide darin beim Vortrag des HL. vernachlässigt werden. Sie paßt ausgezeichnet zu der eindringlichen Schallform des Gedichts. Man beachte auch, daß die -tt- fast überall an akzentuell sehr schweren und durch Emphase sehr charakteristischen Stellen stehen: V. 2a, 17a, 17b, 29a (Emphase), 59b, 65b; weniger bedeutend, leichter sind bloß V. 60b das môtti, V. 62a das lêttun. Wuchtig sind auch harmlîcco (V. 65a) und chônnêm (V. 28a). Die Geminata ist ferner wichtig für die Intervalle, denn -tt- (-cc-) vergrößert ein solches, -t- (-k-) würde es vermindern. An Stellen wie V. 2a, 17a b merkt man das deutlich. Damit liefert

aber das scheinbar as. -tt- (-cc-) geradezu einen Beweis gegen das Niederdeutsche: denn urg.-ndd. -k- zwischen Vokalen ist nie Geminata gewesen. Dabei sind allerdings die Formen môtîn und gileitôs auffällig; sie sollten tt haben (s. oben S. 84). Die Schallform verlangt auch bei ihnen — wenngleich ihrer geringeren Schwere wegen nicht so deutlich ausgeprägte — Geminata. Hat bei der ersten Aufzeichnung der gelehrte Schreiber tt = ʒʒ und tt = t + Dental unterscheiden wollen?

Diese Sachlage und besonders die verhältnismäßig große Zahl spezifisch bayr.-obd. Merkmale der Sprache nötigt zu der Annahme: der Dichter des alten HL. war ein Bayer[1]), der Beziehungen zu Fulda hatte und darum einige fuldisch-ostfrk. Eigenheiten annahm. Dieser Mann, offenbar ein Dichter von Beruf, wie der des Heliand, dichtete für einen sächsischen Gönner und bemühte sich darum, soweit er konnte, seine Sprache nach der in der sächsischen Dichtung üblichen, an sich schon etwas gemischten zu formen. Das gelang ihm nur unvollkommen: in Laut- und Formenlehre nahm er bloß einige auffällige Saxonismen auf — in Wort- und Formelschatz mag er sich mehr angeeignet haben —, und so entstand ein merkwürdiges Gemisch von althochdeutsch und altsächsisch. Der Bearbeiter D. II, ebenfalls ein Bayer mit Beziehungen zu Fulda, schließt sich ihm hierin, wie auch sonst, vollkommen an.

Für dies Gemisch sind nun — Pongs hat S. 116f. und 182f. schon viel Gutes zusammengestellt — Wortformen charakteristisch, die, halb ahd., halb as., von der Bemühung des alten Dichters interessantes Zeugnis ablegen. Manche Form des HL. wird in diesem Zusammenhang erst recht verständlich. Es sind folgende: V. 1 dat mit bayr. stl. Media d und unverschobenem -t (ebenso V. 2 u. ö.); seggen aus as. seggian und ahd. -en < *-jan (vgl. sitten V. 20). V. 2a urhêttun aus as. *urhêtion, ahd. urheiʒʒun. V. 4a sunufatarungôs mit as. -ôs neben ahd. -t-. V. 5a gûdhamun: as. ûd, ahd. g- und bayr. -un. V. 6a helidôs: as. helidôs, bayr. helidâ. V. 10 fi-re-o aus as. firiho (Holthausen § 276, Anm. 3) mit Ausfall des h (ebd. § 216, 218) und ahd. dreisilbigem firiheo. V. 12 ôdre: ô < an- und daneben bayr. stl. Media d. V. 13b kûd: û < un- neben stl. Media. V. 15 ûsere: as. û < un- (vor s) neben bayr. Flexion

[1]) Vgl. auch Meyer, Germ. 15, 22.

-ere (as. ûse). V. 17a hætti aus as. hêti, ahd. hiazzi mit Geminata. V. 17b heittu aus as. hêtu und ahd. heizzu. V. 20a furlêt: as. for-(far-)lêt, ostfrk. furliaz. V. 20b: sitten aus as. sittian und ahd. sitzen. V. 22b raet (sprich rẹ̄t): as. rêd, ahd. reit. V. 27b leop aus as. leof, bayr. liup (?)[1]. V. 28b habbe aus as. hebbie oder habbie und ahd. habe. V. 29a wêttu : as. wêtiu, ahd. weizzu. V. 40b inwit aus as. inwid (Neutr. -ja) mit Abfall von urg. i und ahd. inwitti. V. 49 sehstic aus as. sehstig und ahd. sehszuc. V. 50b sceotantero aus as. -tandero und ahd. -zantero. V. 52a suâsat aus as. suâs und ahd. suâsaz (z > t). V. 54b taoc (sprich ǭ) aus as. dōg und ahd. touc, mit bayr. Orthographie ao = ǭ. V. 56b ênic aus as. ênig und ahd. einic. V. 59a gûdea aus as. *ȝûđea und ahd. gund-. V. 59b dē aus as. thê und bayr. der. môtti aus as. môti und bayr. môzzi. Ebenso V. 60b. V. 62a lēttun aus as. lêtun und ahd. liazzun. V. 63a scarpên: as. skarpun, bayr. scarphên. V. 65a harmlîcco aus as. -lîko und ahd. -lîhho. V. 65b huîtte aus as. hwîte und ahd. hwîzze. V. 66b luttilo aus as. luttila, ahd. lutzilo. V. 67a wâbnum aus as. wâpnum mit ostfrk. Schreibung b (neben p) (?); Franck § 79.

Ebenso bezeichnend und für die oben (S. 86) ausgesprochene Ansicht beweisend ist auch die Verteilung der as. Bestandteile im Texte des HL. Franck (ZfdA. a. a. O. S. 40) behauptet, daß das Altsächsische im Lauf des Gedichts etwas zurücktrete. Diese Behauptung ist nur halbrichtig. Man vergleiche die folgende Übersicht, welche nach Gruppen von je 50 Worten aufgestellt ist.

I. Ganz altsächsische Formen.

Wort 1—50:	ik (V. 1), ênon (2b), môtîn (2b), tuêm (3b) tô (6b)	5
„ 51—100:	mî (12a), ênan (12a), ik (12b), mî (12b), wêt (12b), mî (15a)	6
„ 101—150:	giwêt (18a), luttila (20b)	2
„ 151—200:	ummet (25b), tirri (25b), ti (27b), heuane (29b)	4
„ 201—250:	it (34b), ummet (38b)	2
	Zu übertragen:	19

[1]) S. oben S. 83.

Übertrag: 19

Wort 251—300: werpan (39b), mî (41a), hême (46a) . . 3
„ 301—350: at (51a), ênigeru (51a), ti (53b) . . . 3
„ 351—400: wel (58b) 1
„ 401—441: stôpun (64a), tô (64a)[1], unti (66a) . . 3

Sa. 29

Von den 441 Worten des HL. sind also nur 29 rein as.

II. Hochdeutsch-altsächsische Mischformen.

Wort 1—50: da*t* (V. 1), se*gg*en (1), da*t* (2a), urh*ê**tt*un[2] (2a), sunufatarung*ôs* (4a), g*ûđ*hamun (5a), helid*ôs* (6a) 7

„ 51—100: fire-o (10a), *ô*dre (12b), k*û*d (13b), da*t* (15a), *û*sere (15b) 5

„ 101—150: da*t* (17a), h*æ**tt*i (17a), hei*tt*u (17b), furl*æt* (20a), si*tt*en (20b), r*ae*t (22b), da*t* (24b) . 7

„ 151—200: ch*û*d (28a), ha*bb*e (28b), wê*tt*u (29a), da*t* (30a) 4

„ 201—250: da*t* (34b) 1

„ 251—300: inwit (40b), da*t* (41a), da*t* (42b), da*t* (46a), da*t* (47a). 5

„ 301—350: sehs*tic* (49b), sceo*t*antero (50b), suâsa*t* (52a) 3

„ 351—400: *ê*nic (56b), t*ao*c (54b), g*û*dea (59a), d*é* (59b)[3], mô*tt*i (59b) 5

„ 401—441: mô*tt*i (60b), l*ê**tt*un (62a), scar*p*ên (63a), da*t* (63b), harmlî*cc*o (65a), huî*tt*e (65b), lu*tt*ilo (66b), wâ*b*num (67a) 8

Sa. 45

Zu den 29 rein as. Formen des HL. treten noch 45 nur teilweise sächsische.

---

[1]) S. Pongs S. 75 unten.

[2]) Diese und die andere entsprechende Geminationen sind obd.

[3]) dē (59b) könnte auch bayr.-ostfrk. sein: der + thē.

Verbunden ergeben die beiden Tabellen folgende Sachlage:
Von den 441 Worten des HL. sind in den Worten

	ganz as.	hd.-as.	nicht rein hd.
1—50	5	7	12
51—100	6	5	11
101—150	2	7	9
151—200	4	4	8
201—250	2	1	3
251—300	3	5	8
301—350	3	3	6
351—400	1	5	6
401—441	3	8	11
Sa.	29	45	74

Es sind also von den 441 Worten des HL. nur 74, d. h. etwa ein Sechstel des ganzen Formenbestandes des HL. ganz oder teilweise as., alles übrige ist rein hd. Unter jenen Formen treten die bekannten Kennformen des Ndd. ik (2mal), mî (4mal), it (1mal), dat (12mal) verhältnismäßig sehr stark hervor: sie bilden $^1/_4$ aller Fälle überhaupt. Pongs hat also ganz recht, wenn er sagt, im ganzen HL. überwögen durchaus die hd. Formen (S. 184). Aber das Überwiegen allein ist nicht das Bemerkenswerte. Vielmehr zeigen meine Tabellen außerdem, daß die rein as. Worte im Anfang (Wort 1—100) am häufigsten sind; sie nehmen dann von 50 zu 50 Worten ab, bis sie mit 251—300 ungefähr einen gleichbleibenden Stand haben; desgleichen die halbas. Worte, die aber von Wort 251 an langsam wieder zunehmen. Von Wort 401 an erreicht das Gedicht wieder die Menge halbas. Bestandteile, die es im Anfang enthält.

Ein solches Auf und Ab weist auf Anstrengung und Absicht hin. Ein sprachliches Ideal wird bewußt vorgestellt, im Anfang mit aller Kraft erstrebt, dann läßt — vom dichterischen Interesse gebunden — die Aufmerksamkeit und Kraft nach, bis ein neuer Anlauf, der aber nicht viel rein As. in das Gedicht bringt, genommen wird. Aus metrischen und Reimuntersuchungen ist diese Erscheinung bekannt genug.

Wegen dieser Mischungsverhältnisse darf man jedoch die Sprache des HL. nicht als eine besondere deutsche Dichtersprache ansehen, als eine Kunstsprache, die, von Dichtern entwickelt, zwischen und über

den deutschen Mundarten stehe. Für eine solche fehlt im VIII. Jahrhundert jede Voraussetzung. Die Franken waren seit dem VI. Jh. Christen, die Sachsen noch Ende des VIII. Jh. meist Heiden. Diese Trennung war so scharf, daß sie schwerlich literarisch zu überbrücken war. Gemeinsame Literatursprache setzt eben gemeinsame Geisteskultur voraus. Das HL. macht einen Einzelfall.

Die Tatsache, daß ein Dichter eine andere Mundart schreibt oder schreiben will als die ihm natürliche, ist keineswegs ohne Beispiel in der deutschen Literatur. Der Niederdeutsche Eilhart von Oberge schreibt seinen Tristan mfrk., der Niederfranke Heinrich von Veldeke seine Eneit hd. Bei dem letzteren ist der Grund davon, Auftrag eines Fürsten, bekannt.

Nach diesen Darlegungen entfällt auch jeder Grund, das HL. möglichst früh zu datieren. Ich setze es gegen 800 an. In diese Zeit weist -hh- neben -ch- für *-k-[1]) (Braune § 145 und Anm. 1), die Erhaltung des h- vor sth. Konsonant (Schatz § 79; doch ist die Erscheinung auch as.), die Geminata nach langem Vokal und Diphthong (Braune § 96 a, Anm. 1, § 160), die Behandlung des i̯ nach Konsonant: teils erhalten, teils geschwunden (Schatz § 91). Häufiges -m im Dat. Pl. neben -n (Schatz § 84 unten; Franck § 76, 2). Die isolierte Schreibung ai (V. 64 b staimbort-) neben ei (V. 17 b); dagegen steht au (baugâ V. 32 b, hauwan V. 52 b, rauba V. 56) regelmäßig. Vgl. Schatz § 13 : 14. Die Schreibungen æ, ae, ę für den e-Laut (Schatz § 11, Franck § 30), die doch wohl nicht von unserem fuldischen Schreiber herstammen. Besonders die vereinzelten ao (V. 22 a, 24 b, 54 a) neben gewöhnlichem ō vor Dental (Schatz § 12). Das vereinzelte a in asckim ohne Umlaut (V. 62) neben gewöhnlichem e (seggen 1, heriun 3, hwelîhhes 11 u. ö.); vielleicht auch anti : enti; doch s. unten § 18. Schatz § 20 f. Wg. *-i̯ā ist nicht mehr -e, sondern neues ea (Braune § 209 a. 3). Auch der Gedankengehalt führt, wie mir scheint, in die Zeit Karls des Großen, in die Zeit der Missionsarbeit unter den Sachsen; darüber unten § 23. Und sollte der alte Dichter, der geborener Bayer war, bei den Hunnen und ihren Beziehungen zu dem vertriebenen Dietrich nicht an die benachbarten Avaren und ihre Beziehungen zu dem Bayernherzog Tassilo gedacht haben? Gerade das hunnische Wesen, die hunnische Hilfe führt den tragischen Ausgang des HL. herbei: sollte nicht das Ende Tassilos

[1]) S. oben S. 45.

irgendwie da mithineinspielen? All das weist auch in das letzte Jahrzehnt des VIII. Jh.

Haben wir es nun mit einer Grundlage von bayr.-ostfrk. Charakter zu tun, so frägt sich weiter: lassen sich nicht über das oben Angemerkte hinaus, rein aus der Schallform noch Merkmale des Bayrisch-Ostfränkischen entdecken? Das ist m. E. der Fall. Auch für die Beantwortung solcher Fragen hat Sievers die Methode gefunden.

Die Schallform eines poetischen Textes ist ungemein empfindlich gegen Störungen, nicht nur des Klangtypus und der Melodie, sondern auch der Lautung, dies schon in dem, was das einfache mundartliche Lautsystem verlangt. Spricht man Bürgers und Klopstocks Dichtungen mit Goethes Frankfurter Lauten oder Schillers Jugendgedichte streng nach den von Siebs redigierten Vorschriften der deutschen Bühnensprache, so ergeben sich unmögliche Schallformen. Bürgers und Klopstocks Verse werden fade und dünn, die Schillers hohl und schwülstig. Das Werk eines Norddeutschen kann eben nur dann richtig und schön vorgetragen werden, wenn der Sprecher ungefähr das Lautsystem trifft oder wählt, das dem Dichter eignet. Dasselbe gilt für den Süddeutschen und überhaupt. Die Empfindlichkeit der Schallform geht so weit, daß durch ungeeignete Lautwahl der Klangtypus verdorben, die Melodie zerstört werden kann. Es hängt eben alles auf das Innigste zusammen: eins fördert und stört das andere. Umgekehrt kann man aus Störungen des Typus und der Melodie auch auf solche der Lautung schließen. Ich habe schon in der Arbeit von Eberhard über das Annolied, Beitr. 34, 1 ff., ein Beispiel dieser Methode gegeben. Dabei ist aber zu bedenken, daß ein Lautsystem, selbst das einer bestimmten Mundart oder Person, keine unveränderliche Größe ist. Die Beschaffenheit der Laute wird zunächst schon stark verändert durch den Einfluß des Klangtypus. Das Lautsystem einer Mundart ist im I. Typus etwas anders als im III., im großen Ton anders (nämlich etwas offener, weiter, voluminöser) als im kleinen. Ebenso wirkt die Gefühlsbetonung. Stimmungen, Affekte verändern die mundartliche oder persönliche Lautung: Ernst pflegt die Vokale etwas dunkler und offener zu machen, Eindringlichkeit macht die Artikulation, besonders der Konsonanten, schärfer, deutlicher umrissen, auch mehr fortis. In all diesen Fällen ändern sich aber die Verhältnisse nicht, in denen die Laute einer Sprechart zueinander stehen; der systematische Zusammenhang bleibt, so sehr sich auch die Beschaffenheit der Komponenten ändert: ein a

des Ernstes, ein e des Ekels sind ganz andere Laute als das a der Ironie oder das e der Freude, und doch werden sie im Lautsystem ihrer Sprechart als a und e empfunden. Auch ein Fall des in der Psychologie wohlbekannten Weberschen Gesetzes. Gerade diese Dinge sind nun bei der Schallform des HL. zu beachten, in der sich großer Ton, markige, wuchtig-eindringliche Sprechart und tragischer Ernst verbinden.

Versuchen wir nach dieser Methode das Charakteristische der Lautung des HL. zu ermitteln, so ergibt sich:

1. Den Medien b, d, g fehlt in D. I durchweg der Stimmton, diese Laute werden vielfach sogar in der Richtung auf die Fortis hin artikuliert.[1]) Das letztere hängt mit der wuchtigen Sprechart dieses Dichters zusammen. Man spreche einmal die Teile von D. I mit sth. Medien und man wird den Eindruck unerträglicher Weichheit bekommen.[2]) Dies weist nicht aufs As., wohl aber b, g aufs Ostfrk., d aufs obd.-bayr. Für D. II gilt dasselbe, wenngleich die Medien nicht so ausgesprochen fortis-ähnlich sind wie bei D. I.

2. Der Hauchlaut -h- zwischen Vokalen scheint mir an mehreren Stellen die Lautung zu dünn und ausdruckslos zu machen. So V. 8a ferahes, besonders — wie schon § 11 gesagt — V. 45 gisihih und V. 56a birahanen: man empfindet hier etwas wie ein Loch in der Lautung. Auch fôhêm (V. 9a) ist mit Hauchlaut wenig charakteristisch. An anderen Stellen, z. B. V. 7a, 35a gimahalta, 36b infâhan, 48b skihit habe ich diese Empfindung nicht oder nicht ausgesprochen deutlich. Es könnte wohl sein, daß das HL. -h- etwas kräftiger artikuliert und an Stellen gesteigerter Empfindung dem -h- eine besonders kräftige, χ-artige Aussprache gibt. Dann wäre im HL. -h- noch nicht ganz reiner Hauchlaut. Vgl. Schatz § 80; Behaghel, Gesch. d. dtsch. Spr.[3] (1911) § 279. Auch dies würde wohl für Bayern sprechen.

3. Sievers, dem ich meine Ergebnisse über das HL. mitteilte, setzt für urg. k einige Male verschobene Laute an: V. 10a folkχe, 13 χind, χunincrîhhe, χûd, 26 deχisto, 27 folkχes. In der Tat entspricht ein folkχes (V. 27a) und folkχe (V. 10a) ausgezeichnet

---

[1]) Ebendeshalb konnte V. 67 uua*b*num für uuâ*p*num geschrieben werden.

[2]) Die as. Spiranten ƀ, ʒ, đ neben sth. b, g, d, durchgehend angewendet, würden die Sprache des HL. ganz ins Schwammige und Marklose bringen. Man mache den Versuch, aber bei lautem Lesen!

der vollen und kräftigen Lautung: kχ ist von weit größerer Wirkung als das an dieser Stelle etwas magere, gewöhnliche, aspirierte k. Dagegen vermisse ich bei χind usw. den energischen Einsatz des k: der Verschlußlaut gibt dem Guttural erst die Kraft und die Stütze. Andererseits ist normales asp. k an dieser Stelle etwas wenig, die Lautung wird dann zu dünn. Ein stark aspiriertes oder leicht affriziertes k entspricht der Sprechart entschieden besser. Dasselbe gilt für cnôsles (V. 11), Ôtachres (18b, 25a), dechisto (26a), wo ch = ck ist (vgl. Schatz § 62b), chûd, chônnêm (V. 28a), Z. 33a cheisuringu, 33b chuning, 47b reccheo, 52a chind, 64b -chludun. 50b bei folc ist dergleichen nur möglich, wenn man die beiden Worte durch deutliche Fuge auseinanderhält.

Jedenfalls scheint mir ziemlich sicher, daß das gewöhnliche normalsprachliche moderne asp. k im HL. nicht hinreicht und ein stark aspiriertes oder je nach der Stellung mehr oder weniger affriziertes angewendet werden muß. Das wiese wieder aufs Bayrische und zwar ins südliche Gebiet. Vgl. Behaghel, Deutsche Sprache^{3} § 298—303.

Die Möglichkeit, daß ein Bayer zu Fulda Beziehungen hatte und durch Aufenthalt daselbst seine Sprache färbte, ist historisch ohne weiteres gegeben. Bonifatius, der Gründer des Klosters, hatte in Bayern die Bistümer eingerichtet (Hauck, Kirchg. I, 505 f.), überhaupt für das bayrische Kirchenwesen gearbeitet. Sein Mitarbeiter, der spätere Abt Sturm († 779) war Bayer, ebenso dessen Neffe Eigil (Abt von 817—22)[1]. Rege Beziehungen von Fulda zu Bayern sind damit vorauszusetzen.

§ 13. Die Rhythmik des HL.

Allgemeines.

Man hat lange darüber gestritten und streitet wohl auch noch darüber, wie das HL. rhythmisch vorzutragen sei. Die verschiedenen Meinungen hängen aufs engste mit der Auffassung des germanischen Alliterationsverses zusammen. Ich habe die meinige bereits in R. Bethge, Ergebnisse und Fortschritte der germanistischen Wissenschaft, Leipzig, Reisland 1902, S. 158—70, dann 1907 in meiner Verslehre S. 226 ff. niedergelegt und verweise auf das dort Gesagte. Ich kann auch hier nur wiederholen, daß ich jede „taktmäßige" Auf-

---

[1]) Vgl. Pongs S. 197.

fassung des HL. und jede „vierhebige“ Skansion der Halbzeilen für vollkommen ausgeschlossen halte. Wenn man mit solchem Vortrag wirklich Ernst macht und ihn nicht bloß theoretisch fordert oder durch die falsche — metaphysischen Spekulationen entspringende — Unterscheidung von idealem und realem Rhythmus verschleiert, dann ergibt sich ein so verzerrter Rhythmus, eine solche Steifheit, daß ein künstlerischer Eindruck unmöglich wird.

Auch die Melodik des HL. verbietet solchen Vortrag. Jede Vermehrung der Hebungen über zwei oder drei hinaus beim Normalvers, über drei oder vier beim Schwellvers, stört die Tonbewegung und ergibt melodische Linien, die den erfahrungsmäßig möglichen — siehe S. 65 ff. — widersprechen. Gerade die oben von mir über die Schallform des HL. angestellten Untersuchungen haben mir wieder gezeigt, daß man nicht von der Grundlage abweichen darf, die Sievers in seinen Arbeiten über den AV. gelegt; übers HL. hat er sich in seiner Altg. Metrik §§ 6, 125 ff. besonders geäußert.

Der Vortrag des HL. ist zu vergleichen dem der rhythmischen Prosa, der freien Rhythmen Klopstocks. Das HL. ist allerdings nicht rhythmische Prosa, wie jene völlig metrumlosen Zeilen des XVIII. Jh., aber es ist vom streng orchestischen, dann metrischen Urrhythmus weg so weit in der Richtung auf den prosaischen Rhythmus vorgeschritten, daß nur die genauste Untersuchung in seiner Form noch den metrischen Bestandteil nachweisen kann (Sievers, Altg. Metr. § 125; Saran, Versl. S. 236 f.). In den Sievers’schen Typen und ihren Regeln haben wir den metrischen Rest der ganzen Entwicklung. Der Versuch, unmittelbar von dem vorliegenden Text aus zu einer streng metrischen Auffassung zu gelangen — Lachmann, Müllenhoff, Heusler u. a. wollen es — führt in die Irre.

Es ist nun für diese Untersuchung von erheblichem Interesse, das HL. bis ins einzelne zu rhythmisieren, insbesondere die Schwere der Silben, Hebungen wie Senkungen, und ihre rhythmische Gruppierung genau zu ermitteln. Davon hängt zunächst die § 10 bestimmte Melodiebewegung ab: jeder Fehler in der Schwerebestimmung gibt eine mehr oder weniger empfindliche Störung. Dann gilt es festzustellen, ob der Unterschied der Schallformen I und II auch im Rhythmischen wiederkehrt. Endlich fordert die Sinneserklärung Genauigkeit der rhythmischen Zergliederung. Man darf sich bei der Beurteilung des Sinnes- und Ausdruckswertes der Worte nicht mechanisch mit dem Hinweis auf die von Rieger ermittelten Alliterations-

regeln beruhigen, vielmehr hat man stets im Einzelfalle zu begründen, warum gerade diese und keine andere Hauptsilbe durch den Stabreim bevorzugt wird; man darf die Probe durch die Interpretation und den lauten Vortrag nie unterlassen. So wird der Stabreim ein durchaus nicht unwichtiges Hilfsmittel der Erklärung. Nach dieser Seite hin ist die Alliterationskunst des HL. noch nicht ausgenutzt worden, eben weil man die Stabreimregeln als etwas Starres, Gegebenes ansah. Und doch sind sie vor Rieger nie formuliert worden, kein germanischer Dichter kannte sie: sie ergeben sich eben aus der Natur des Verses selbst. Hätte man die Alliteration lebendiger, künstlerischer aufgefaßt, würde man V. 38 altêr Hûn nie als Vokativ genommen haben, man wäre auf die besondere Bedeutung von altêr (V. 38) und seggen (V. 1), auf die syntaktische Bedeutung von urhêttun (V. 2) gekommen, und hätte sich so manche feinere Schattierung des Gedankens nicht entgehen lassen. Dasselbe gilt von der Beobachtung der rhythmischen Gliederung. Abweichende Wortstellung ist niemals etwas Gleichgültiges; jede Inversion eines guten Dichters hat ihren Ausdruckswert, weil sie zugleich trennt und verstärkt. Fateres mînes (V. 24a) heißt nicht schlechtweg „meines Vaters".

Eben diese unrichtige Einschätzung und Verwendung der bekannten Alliterationsregeln macht eine ausdrückliche Richtigstellung nötig, die ich gleich hier voranschicke. Bei der grundsätzlichen Wichtigkeit der Sache — nicht nur für die Verslehre, sondern auch die Grammatik — hole ich etwas weiter aus.

Die Regeln der Alliteration, welche Rieger entdeckt hat, beweisen, daß diese dem germanischen Wort- und Satzakzent sehr genau folgt. Die Stabreime treffen auf die akzentuell schwersten Silben der Rede. Wäre diese feine und enge Beziehung des Stabreims zum Sprachakzent nicht vorhanden — und sie brauchte an sich wohl nicht vorhanden zu sein —, so wäre es nicht möglich, daß sich jene bekannte Stufenleiter der Wortklassen ergeben hätte, die vom Nomen über Verbum finitum, steigerndes Adverb, Orts- und Zeitadverb zum Pronomen und Pronominaladjektiv, dann hinab zur Präposition, Konjunktion und Partikel führt, es wären auch die andern Regeln und die Ausnahmen unverständlich, die man jetzt bequem bei Sievers, Altg. Metr. § 22ff. liest. Die Alliterationsgesetze bringen in der Tat die durchschnittlich auftretenden Schwereverhältnisse der germanischen Sprachen zum Ausdruck. Aber man darf nun nicht etwa glauben, die durch jene

Riegerschen Regeln angegebene Rangordnung der Wortklassen, diese Schwereunterschiede ihrer Hauptsilben seien etwas Absolutes, hafteten den Wortarten des Altgermanischen von Natur und fest an, also: das Nomen sei an sich schwerer als das Verbum finitum und dieses wieder an sich schwerer als Adverb oder Konjunktion. Man darf ebensowenig die Alliterationsregeln dazu benutzen, unmittelbar davon auf die germanische Satzbetonung zu schließen: das hieße Besonderheiten der Technik des Stabreims als Besonderheiten des altgermanischen Akzentes deuten. Dem widersprächen schon die vielen Ausnahmen von den Grundregeln, die zulässig sind (Sievers S. 43 ff.). Gleichwohl ist das geschehen und geschieht noch, weil die germanische Akzentlehre noch immer von dem alten, aus dem XVIII. Jahrhundert stammenden Vorurteil beherrscht wird, die Schwere einer Wortklasse richte sich nach ihrem „Sinnesgewicht" oder ihrer logischen Bedeutung: ein Vollwort sei an sich, von Natur schwerer als ein Hilfswort.

Dasselbe Vorurteil tritt in der Alliterationsmetrik bei der Bewertung der Senkungen hervor. Die Senkungen des AV. sind meist gefüllt mit Suffixen, Präfixen, Endungen, Präpositionen, Konjunktionen, leichten Pronominibus u. ä., Silben- und Wortarten, die auch sonst gewöhnlich die Senkungen bilden. Nun finden sich aber — auch im HL. — eine ganze Reihe von Nebensilben in der Senkung, die nach der üblichen Ansicht als „betont" bezeichnet werden und deren Auftreten in der Senkung daher immer als etwas Besonderes hervorgehoben wird. Auch Sievers spricht von „sprachlichen Nebentönen in der Senkung" und nennt Alliterationsverse, die solche haben, „gesteigert", offenbar um damit eine gewisse Fülle und Schwere derselben zu bezeichnen. Als Beispiele dafür zitiert er aus dem HL. § 128b nicht bloß wếwùrt skíhit (V. 48), sondern auch úmmèt spấhêr (38b), Hádubrànt gimáhalta (35a), dat was sô fríuntlàos mán (24b). Verse wie Híltibrànt enti Hádubrànt (3a), Híltibrànt gimáhalta (7a), Héribràntes súnu (7a[1]) sind es auch, an welche die Bemühungen immer wieder anknüpfen, dem AV. vier Hebungen zuzuschreiben. Die „nebentonigen" Kompositionsteile (-brant) scheinen eben von Natur und unabweislich die nötigen 1—2 Nebenhebungen darzubieten oder zu erzwingen. Nun ist Sievers sehr weit davon entfernt, mit seinem „gesteigert" und seinem Gravis auf solchen Silben dem Vers mehr Hebungen zuzuweisen als seine Typen erlauben. Auch für Sievers ist der NV. streng zwei-, bei

Typ. DE dreihebig, im Schwellvers drei-, bei Zusammensetzung mit Typ. DE vierhebig. Aber es ist nicht zu leugnen, daß er unterlassen hat, die Begriffe „metrische Senkung" und „sprachliche Nebenhebung" zu bestimmen und terminologisch ausdrücklich zu scheiden, so wie er sie tatsächlich trennt. Er hat damit, ohne es zu wollen, Mißverständnissen und falschen Ansichten Vorschub geleistet. So lehrt denn z. B. Kauffmann, Deutsche Metrik (1912³) S. 30 f., daß im AV. Senkungssilben zu — natürlich metrischen — Nebenhebungen gesteigert werden können, wenn stark nebentonige Silben die Senkung bilden. Als Beispiele bringt er aus dem HL.: úmmètt írri (25b), gárutun se iro gúdhàmun (5a), Híltibrànt enti Hádubrànt (3a), wéwùrt skíhit (48b) u. a. Diese Verse sind also für ihn drei- oder vierhebig. Damit ist aber die Sievers'sche Position aufgegeben. Erst recht pflegen sogenannte „sinnesschwere" Worte (Vollworte) in den Senkungen des HL. aufzufallen und unter Umständen die Wahl des Typus zu beeinflussen. So setzt Sievers Verse wie fórn her óstar gihuéit (18), flôh her Ôtàchres níd (18) Altg. Metr. § 128, 4 als Schwellverse an.

All diesen Ansichten liegt die durchaus irrtümliche, aber ganz allgemeine Meinung zugrunde, daß „Betontheit", richtiger „akzentuelle Schwere", gewissen Worten und Silben von Natur anhafte und zwar wegen ihres Bedeutungsgewichtes, ihrer Sinnes- oder Geistesschwere; anderen fehle diese „Betontheit", weil ihnen das Sinnesgewicht abgehe. „Hals" sei schwerer als „als", weil das erste Wort etwas Anschauliches, Festes, Substantielles bezeichne, während „als" eigentlich gar keine eigene Bedeutung habe, deshalb „bedeutungsleer" sei[1]). Diese Ansicht geht auf Gottscheds und Klopstocks theoretische Schriften zurück, ist dann in K. Ph. Moritzens „Prosodie" systematisch verfolgt, von J. H. Voß in seiner „Zeitmessung" ergänzt und von da in das allgemeine Bewußtsein der Deutschwissenschaftler geraten. Von R. Benedix und neuerdings — allerdings mit mehr logischer Wendung — von O. Behaghel ist dies Prinzip ausführlich durchgeführt worden[2]). Unausgesprochen beherrscht es heute noch die Lehre vom deutschen Akzent. Das Falsche dieser Anschauung tritt im allgemeinen nicht hervor, weil die Akzentlehren der Grammatiker systematisch meist bloß vom Wortakzent handeln, über den

[1]) Dieselbe Ansicht liegt z. B. der Bemerkung in MSD³ II, S. 9 zu V. 11 zugrunde.

[2]) Vgl. Versl. S. 41 ff., 13 ff.

Satzakzent aber schweigen oder — mit wenig Ausnahmen — gänzlich Unzulängliches bieten[1]). Namentlich die Mundartengrammatiken leisten in dieser Hinsicht nicht entfernt das, was man gerade von ihnen erwartet.

Ich habe jenen prinzipiellen und in vieler Hinsicht verhängnisvollen Irrtum nach seiner geschichtlichen Entstehung verfolgt und ausführlich widerlegt, ohne daß meine Darlegungen Beachtung gefunden hätten[2]). Ich verweise auf sie. Zur Beurteilung des HL. wiederhole ich nur dies. Kein Wort und keine Wortklasse, keine Silbe hat eine ihnen von Natur zukommende und bleibende Schwere, ebensowenig hat das „Bedeutungsgewicht", der Sinnesinhalt, der logische Wert mit dem Akzent etwas zu tun. Vielmehr sind die Hauptsilben aller Wörter — der Nomina und Pronomina, der Konkreta und Abstrakta — an sich völlig gleich schwer. In der Isolierung des lexikologischen Lemmas kann man diese „Schwere an sich" wahrnehmen. Die Schwere der Hauptsilben oder Nebensilben wechselt und stuft sich ab je nach dem Zusammenhang der Sätze, in denen sie auftreten[3]), und zwar werden dabei im ganzen sehr wohl unterscheidbare Stufen innegehalten. Es sind die vier Hauptstufen: vollschwer (als Ausgangspunkt), halbschwer, leicht; überschwer. Jede Stufe zerlegt sich wieder in Unterstufen. Jede Hauptsilbe kann auf jeder dieser Stufen stehen, und jede Nebensilbe kann mindestens eine Anzahl derselben betreten. Das hängt ganz vom augenblicklichen Sinn und Zusammenhang der Sätze ab, die Bedeutung des Wortes spielt dabei keine Rolle. Einige aus der Natur dieses Systems folgende Einschränkungen s. Versl. S. 46. Die Schwereverhältnisse einer Hauptsilbe, auch Nebensilbe, sind also vollkommen flüssig, ihre wirkliche Schwere kann immer nur an ihrer ganz bestimmten Stelle im individuellen Satz, also auch nur ganz individuell — nicht nach absoluter grammatischer Regel — bestimmt werden. Dabei gilt

[1]) Man kann immer noch lesen, im Süddeutschen liege die betonte Silbe (Satzhebung) tiefer als die unbetonte (Satzsenkung), im Norddeutschen sei das umgekehrt. Ich habe aber in Hamburg, Stettin, Berlin das Schema $.^{\times}$ unendlich oft gehört. Der Gegensatz $\cdot_{\times}$ und $.^{\times}$ ist einer der Sprechart, nicht der Mundart; beides kommt nebeneinander vor. Nur hört man im Obd. (bes. schwäb., schweiz.) die Intervalle deutlicher, weil mit schärferer Silbentrennung und durchschnittlich größerer Silbenschwere gesprochen wird. Im Nordd. verschwimmt alles mehr.

[2]) Vgl. Versl. S. 41 ff., 13 ff. [3]) Ebenda S. 46.

das Gesetz: je mehr sich ein Wort einem andern unterordnet, je mehr es sich dadurch mit ihm verbindet, je mehr infolgedessen seine selbständige Bedeutung verblaßt und in der gesamten des lexikalischen oder syntaktischen Komplexes aufgeht, um so leichter wird es. Es wird zur Senkung, wenn es eine eigene erkennbare im Zusammenhang der Rede überhaupt nicht hat, wenn es völlig mit dem übergeordneten Wort verschmilzt. Eben darum werden ursprüngliche Substantiva (-tum, -heit) zu leichten Suffixen: sie geben ihre Bedeutung an das ganze neuentstandene Wort ab, dessen Sinn sich nun gleichsam in der Haupttonsilbe konzentriert: Áltertum, Wéisheit. Nur darum sind Suffixe und Endungen unbetont (Satzsenkungen), weil sie durch Verschmelzung mit einem anderen Wort ihre selbständige Bedeutung verloren haben; lautliche Abschwächung ist nur der phonetische Ausdruck für das akzentuelle Verhältnis.

Der Grad solcher Verbindung oder Verschmelzung kann aber verschieden sein: darum schwankt auch die Schwere einer Silbe so sehr. Ich kann sagen Hálberstàdt (´∼ × `∼ oder ´∼ × ``∼), wenn der Anklang an Stadt dem zweiten Teil des Namens eine gewisse eigene, wenn auch nur ganz dunkel gefühlte Bedeutung gibt. Man kann in einem andern Falle ebensogut sagen Halberstadt (´∼ × X), wenn der Anklang nicht gefühlt, also -stadt ohne jede eigene Bedeutung ist. Ja, -stadt kann ganz flüchtig gesprochen, gemurmelt werden (-štət): dann akzentuiert man ´∼ × ×. Ebenso kann -stadt vollschwer werden, wenn man das städtische Wesen des Orts hervorheben, es kann überschwer hervortreten, wenn man dies in irgendwelchem Zusammenhange gegensätzlich betonen will.

Die Schwereskala der Sprache, die in den verschiedenen Sprecharten absolut verschieden ist, aber im Zusammenhange der Sprechart selbst relativ bleibt, ist:

I.	×	über-	leicht
	×	voll-	
	×	halb-	
II.	`∼	unter-halb-	schwer
	``∼	halb-	
	``∼	unter-voll-	
	´∼	voll-	
III.	`∼ (verstärkt)	halb-	überschwer
	´∼ (verstärkt)	voll-	

Zwischen leicht und schwer kommt wohl auch eine Indifferenz (X) vor. Mit diesen Werten bin ich bis jetzt völlig ausgekommen; geringe, die Stufe aber nicht überschreitende Unterschiede werden durch Hinzufügung eines Punktes angedeutet. Je künstlerischer eine Schallform durchgearbeitet ist, je bedeutender der Verfasser, um so klarer scheiden sich die Schwerestufen. Unsicherheit, fließende Grenzen weisen auf unklares Denken und schlechten Stil. Wie die Klangtypen und Melodieformen, so scheint mir auch diese Schwereskala eine allgemeine, psychisch begründete Bedeutung zu haben[1]). Man beachte dabei aber immer, was Versl. S. 20 ausgeführt ist, daß „Schwere“ und die auf Atemstärke beruhende „Lautheit“ nicht dasselbe sind. „Schwere“ ist die Gesamteigenschaft eines psychischen Komplexes, „Lautheit“ einer der wichtigen Faktoren des Komplexes.

Der Akzent der deutschen Sprache war in ahd. Zeit grundsätzlich kein anderer als heute: Verstechnik und Lautgeschichte beweisen das. Eben deshalb kann der Dichter im HL. sagen frôtòro (∼́ ∼̈ × V. 8a); ebensogut aber auch hèrôro (∼̇ × × V. 7b). Man konnte sagen álte anti frôte, aber auch ∼̇ × × × ∼⃛ × oder ∼̇ × × × ∼̈ ×. Ummet (spâhêr) kann ∼́ X oder ∼́ × sein, in anderem Zusammenhang ebensogut ∼́ ∼̇: feste Schwere gibt es nicht, alles kommt darauf an, was der Dichter in dem g a n z i n d i v i d u e l l e n Fall ausdrücken will, und zwar gilt für Prosa dasselbe. Demnach sollte man sich nicht darüber wundern, wenn in den Senkungen des HL. „Vollworte“ auftreten oder Silben mit „sprachlichem Nebenton“. Auf „sprachliche Fülle“ kommt es dabei nicht an, sondern allein darauf, ob das betreffende Wort mit seiner vollen Eigenbedeutung ins Bewußtsein tritt oder nicht: das hat auch die Erklärung im einzelnen zu beachten. Denn die Sprechart des HL. ist eine, die das Verschmelzen von Worten und Silben in einer Weise fordert, wie wenige sonst. Das HL. arbeitet in stärkster Weise mit Über-Hebungen; vollschwere Hebungen gibt es nicht viel. Eben jene sehr schweren Hebungen aber ermöglichen und fördern das Zusammenballen von Worten und Silben zu großen rhythmischen Gliedern. So ist das verhältnismäßig häufige Auftreten sog. „sprachlich betonter Silben“ in den Senkungen nichts weiter als eine Folge des Gedankenzusammenhangs oder der Sprech- und Stilart des Gedichtes.

---

[1]) Als Stufen der psychischen Verschmelzung von Bedeutungen.

§ 14. Fortsetzung.

Technische Anstöße und Fehler.

Die Dichter des HL. beabsichtigten as. zu dichten, ohne daß es ihnen recht gelang: sie bewegen sich eben als Fremde in dem niederdeutschen Gewande. Man möchte fast glauben, daß ihnen auch die Stabreimkunst nicht von vornherein oder nicht mehr geläufig war. Während der Dichter des Heliand mindestens 30 Jahre später seine Kunst vorzüglich handhabt, macht D. I, der ohne Zweifel ein sehr bedeutender Dichter war, zahlreiche Verstöße gegen die sonst in aller Alliterationspoesie herrschende Praxis, und D. II folgt ihm darin. Die Kunstfehler des HL. hat bereits Sievers in der Altg. Metrik§ 126 ff. besprochen. Ich stelle sie hier auf D. I und D. II verteilt zusammen und schicke einige von Sievers abweichende Bemerkungen voran.

Sievers nimmt im HL. Prosazeilen an, nämlich Z. 15ab, 17ab, 28ab[1]), 30—31[1]), 49ab, 60ab. Gewiß sind in diesen Zeilen allerlei Anstöße, aber sie liegen doch nicht nach Seiten des Rhythmus hin. Bei lautem sinngemäßem Lesen und nach Verbesserung der Fehler finde ich, daß die Zeilen durchaus dem sonst im HL. rhythmisch Gegebenen gleichstehen: Prosa sind sie nicht. Z. 15 ist in der Vorderreihe dat sagêtun mî einwandsfrei; vgl. V. 41a. Der Fehler liegt sichtlich in dem ûsere der Hinterreihe: man erwartet hier ein mit s- anlautendes Wort; wohl swâse. V. 17b muß ih heittu des Nachdrucks wegen durchschnittlich ziemlich schwer gesprochen werden; in dem ih wird ein gewisser Gegensatz zu mîn fater, wenn auch nur ganz leise, akzentuell angedeutet. 49ab ist die Reihenbrechung singulär, aber sehr ausdrucksvoll: der Langvers ist rhythmisch einwandsfrei. 60b macht die Alliteration auf der ersten Hebung des Schwellverses — statt wie gewöhnlich auf der zweiten — die Bewegung matt. Bei V. 28b und 30/31 ist zu bedenken, daß sie D. II angehören. Ihre kleine Lautung läßt sie aus dem wuchtigen Stil von D. I herausfallen. In 28b stört außerdem der Fehler wâniu sehr. V. 30/31 vermisse ich den r h y t h m i s c h e n Schwung des AV. nicht, wenn man abteilt, wie es § 4 geschehen ist. Melodie und Rhythmus verhalten sich ganz wie sonst. Das Fehlen des Stabreims zeigt wohl, daß irgendwie etwas in Unordnung geraten ist[2]), daß D. II vielleicht aus der Erinnerung Worte und Gedanken von D. I zu

---

[1]) D. II.

[2]) V. 30a ist etwas matt und mager: vielleicht steckt da der Fehler; 30b und 31 können korrekt sein.

den drei Halbversen benutzt hat, aber Prosa liegt nicht vor. Ich kann also nicht finden, daß in das HL. Prosasätze hineingeraten sind — abgesehen natürlich von dem quad Hiltibrant (V. 29, 48, 57), das außerhalb des Verses steht und auch im Heliand vorkommt.

Von Fehlern oder Anstößen fallen auf D. I: 17b ih *h*eittu *H*adubrant mit Doppelalliteration und schwerster Hebung an zweiter Stelle. Der Halbvers wäre als Vorderreihe richtig. 29b ist die Betonung unwahrscheinlich: heuane sollte doch wohl mindestens ebenso schwer sein wie obana. 32a reimt das Verbum finitum allein, das folgende Nomen nicht: richtig wäre Doppelalliteration, auch der poetischen Kraft wegen. 37a fällt die vereinzelte Zeile auf. Man vermißt allerdings nichts, man könnte sogar an isolierte Zeilen denken, an eine besondere Technik des Dichters (vgl. Virgils Äneis); immerhin könnte auch etwas ausgefallen sein. 43a sollte tôt mitalliterieren, auch des Ausdrucks wegen. 48b: wêwurt ist der Stabreim auf Hebung und Senkung nicht gewöhnlich. 49a ist Schwellvers; er hat, was auch as. nur Ausnahme ist (Sievers S. 163), bloß einfachen Stabreim statt doppelten. 50b alliteriert fälschlich die zweite Hebung der Hinterreihe; den Schwerpunkt derselben bildet die erste Hebung. 59a alliteriert von den zwei Nominibus das zweite, obwohl dem Sinne nach das erste mitreimen sollte. 59b liegt der Schwerpunkt wieder fälschlich in der zweiten Hebung. Im Schwellvers 60b alliteriert die erste Hebung, während der Regel nach die zweite den Stabreim tragen sollte (Sievers § 122). Es handelt sich meist bei diesen Fehlern von D. I um Unsicherheit in der Verteilung der Über-Hebungen: 10 solche Fälle auf 91 Halbzeilen.

Auf D. II entfallen: eine vereinzelte Zeile, V. 1, bei der auch nichts vermißt wird; doch ersetzt sie offenbar eine Einleitung von D. I. 5b alliteriert das Verb vor dem Nomen, auch gegen den Sinn; man erwartet den Stabreim auf suert. 7a[1] eine Halbzeile zuviel, wohl durch D. II verschuldet, als es ein Stück von D. I ersetzte. 15b fehlt die Alliteration; vielleicht ûsere Fehler für swâse. 28b fehlt der Stabreim. Ebenso 30/31. 40b hat, obwohl Hinterreihe, zwei Stabreime; es sollte nur der auf inwit da sein. 45 ist vereinzelt; den Worten nach würde die Zeile sich nur zur Vorderreihe eignen. Die Tonhöhe spricht für Hinterreihe. Auch bei D. II sind die Verstöße gegen den Stabreim die häufigsten: 8 auf 37 Halbzeilen. Verhältnismäßig macht D. II hierin etwa doppelt soviel Fehler als D. I.

§ 15. Die rhythmische Reihe.

Hebungen, Senkungen, Fuge, Brechung.

Der zweite Dichter des HL. hat sich in allem — Sprache, Stil, Technik — möglichst an den ersten angeschlossen. Das Gedicht macht deshalb trotz der Verschiedenheit der Schallformen einen einheitlichen Eindruck. So rechtfertigt es sich, wenn die rhythmische Betrachtung das Ganze zuerst als Einheit, dann nach D. I und D. II geteilt untersucht.

Das HL. enthält im ganzen 128 Reihen[1]): 4 isolierte, 63 Vorderreihen, 61 Hinterreihen. Dabei ist beachtenswert, daß D. II gerade an Hinterreihen (20) verhältnismäßig mehr zugesetzt hat als an Vorderreihen (13). Ebenso entfallen von den isolierten Zeilen 3 auf D. II, nur 1 auf D. I. Ein Grund dafür ist nicht ersichtlich.

1. Die Hebungen.

Die Hebungen der Normal- und Schwellverse sind in ganz bestimmter Weise mit Senkungen verbunden. Sievers hat alle Formen des Normalverses (zwei bis drei Hebungen) auf fünf Typen zurückführen können:

A –́ × –́ ×　　E –́ –̀ × –́.
B × –́ × –́　　Vielleicht darf noch hinzugetan werden
C × –́ –́ ×　　F × × –́ –́.
D –́ –́ –̀ ×

Schematisch lassen sich die Arten des Schwellverses, die für das HL. in Betracht kommen, aus diesen Normaltypen ableiten, indem man –́ × (a) vor obige Formen stellt. Vgl. Versl. S. 241 ff.

Diese Typen haben nun sehr verschiedene rhythmische Wirkungen. A D E machen eine ruhige Bewegung, D E insbesondere sind für Schlüsse sehr geeignet; B C F dringen mehr an, sind lebhafter. Wo die ersteren vorherrschen, fühlt man Gleichmäßigkeit und Ruhe, wo diese in der Mehrzahl sind, wird der Rhythmus erregter. Im Hildebrandslied[2]) herrscht durchaus die Gruppe A D E: Vorderreihen der Art gibt es 41, Hinterreihen 35, isolierte 4. Die andere Gruppe B C F ist in der Minderzahl: Vorderreihen 18, Hinterreihen 23. Dabei fällt auf, daß in den Hinterreihen Typus B verhältnismäßig

[1]) Vgl. Tab. I in § 16.

[2]) § 16 Tab. IIa.

stark vertreten ist: gerade am Kettenschluß erwartet man eine ruhig ablaufende, nicht eine neu ansetzende Bewegung.

Ein Blick auf die Tabellen IIb und c erklärt die Erscheinung. Bei D. I ist die Verteilung der NV.-Typen in der Tat so, wie man es erwartet: die C nur in den Vorderreihen stark vertreten, in den Hinterreihen seltener; das ruhige A wiegt auch in der Hinterreihe stark vor. Dagegen bevorzugt D. II bei seinen Zutaten stark die lebhaften Hinterreihen: 8 B, 4 C, 1 F, Sa. 13, gegenüber 3 A, 2 E, Sa. 5. Das ist ein auffälliger Unterschied von D. I und D. II.

Jeder Typus kann als solcher in dreifacher Weise gebraucht werden — dies hat Sievers nicht so hervorgehoben, wie es vielleicht nötig gewesen wäre. Von den zwei Haupthebungen kann die erste schwerer als die zweite sein, die zweite schwerer als die erste, oder beide sind gleich. Ich bezeichne diesen Unterschied nach folgendem Muster: A A' A*. Ein Blick auf Tab. IIa zeigt, daß sich die rhythmisch mehr ansteigende Vorderreihe und die mehr abfallende Hinterreihe durch diese Schwereverhältnisse deutlich gegeneinander abheben. Denn die gleichschwebenden Formen (A* D*) und die steigenden (A' C' D') sind fast nur in der Vorderreihe vertreten, in der Hinterreihe herrscht die fallende Form.

D. I und II unterscheiden sich in diesem Punkte nicht.

Sievers unterscheidet beim AV. Haupt- und Nebenhebungen, letztere nur bei D und E anzutreffen. Damit ist aber die rhythmische Bewegung des AV. noch nicht völlig erfaßt: bei den Haupthebungen muß man Über-Hebungen und gewöhnliche, schlichte Haupthebungen trennen. So sind die Hebungen der Alliterationspoesie dreifach abgestuft, und eben das gibt dem ganzen Stil jenen Schwung und jene ausdrucksvolle Lebendigkeit, die nur mit Sprachen, wie die germanischen sind, erreicht werden kann. An diesen Über-Hebungen haftet der Stabreim. Der Sinn solcher Über-Hebungen ist sehr verschieden. Bald erklären sie sich durch einen Gegensatz, bald durch nachdrückliches Hervorheben, bald durch Emphase (Gefühlsbetonung irgendwelcher Art): namentlich die letztere Betonungsweise verleiht dem Inhalt der Dichtung durch das andeutende, auf Bekanntes affektvoll hinweisende einen weiten Hintergrund, der durch die Erklärung sorgfältig aufgehellt werden muß, wenn man den vollen Gedanken erfassen will. Ich unterlasse das hier, nehme vielmehr die Erklärungen, die sich darauf beziehen, in den § 18 auf, der der philologischen Auslegung des Gedichts bestimmt ist.

Die Alliterationstechnik ist weder D. I noch D. II vollkommen geläufig, sie machen Verstöße und Fehler genug (§ 14). Hat sich D. I auch hier, wie in seinem As., erst später die nötige Kenntnis angeeignet?

Hebungsverkürzung — Versl. S. 184, 229 — findet sich im HL. dreimal in der Hinterreihe (zweimal bei D. I, einmal bei D. II): 48 wéwurt skíhit, 64 staímbortchlúdun; 56 ibu . . . réht hắbês.

Die Hebungsauflösung (Tab. IIIa) zeigt nichts, was besonders bemerkenswert wäre. Sie ist, wie das dem Charakter der Vorder- und Hinterreihe entspricht, bei jener etwas häufiger, bei dieser seltener. Für A ist die Ziffer 16 : 5. Dabei löst aber D. II verhältnismäßig häufiger in der Hinterreihe auf als D. I. Vgl. Tab. IIIb und c.

Die Schwellverse sind zu wenig an Zahl, als daß man aus ihnen wesentliche Erkenntnisse für die rhythmische Bewegung des Ganzen oder für den Unterschied von D. I und II holen könnte.

2. Die Senkungen.

Um Verse besser rhythmisch beschreiben zu können, ist es zweckmäßig, die Senkungen nach ihrer Stellung zu unterscheiden. Vorsenkungen sind die, welche vor der ersten Hebung der Reihe, Nachsenkungen die, welche hinter der letzten Hebung stehen, Binnensenkungen alle zwischen erster und letzter Reihenhebung. Diese Unterscheidung ist rein metrisch, äußerlich. Sie dient vor allem dazu, die Worte „Auftakt" sowie „weiblicher" oder „klingender" Schluß auszuschalten, Bezeichnungen, die in der poetischen Rhythmik ebenso unrichtig wie unklar sind. Das Wort „Auftakt" hat seinen Sinn allein in der taktmäßigen Musik: von Philologen und Metrikern wird es immer falsch gebraucht; es sollte endlich aus der Verslehre verschwinden. Vgl. Versl. S. 153 ff. „Klingend", „weiblich" aber sind rein papierne Begriffe, die die wirklichen rhythmischen Verhältnisse nicht erfassen und nur Verwirrung stiften, wenn man wirklich rhythmisch zergliedern will. In dem Verse

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel,

ist also He- Vorsenkung, -fel Nachsenkung; die Silben: in, -re, -ten, -ge bilden die Binnensenkungen.

Sievers scheidet vom historischen und rhythmischen Standpunkt aus mit Recht beim AV. zwischen „Auftakt" und „Eingangssenkung".

Jener ist nur möglich bei den Typen A D E; denn diese Formen bewahren in ihrer ersten Hebung noch die ursprünglich erste des Urverses: was ihnen vorausgeht, ist also historisch betrachtet reine Senkung (reine Vorsenkung). „Eingangssenkungen“ gibt es dagegen nur bei B C (F). Denn die Vorsenkungen dieser Typen waren im Urvers nicht reine Senkungen, wie die Vorsenkungen der Typen A D E, sondern sie sind die geschichtlichen Nachfolger von Senkungen nebst je einer alten Urhebung. Ein Vers nach A [×] –́ × × –́ × weist zurück auf den Urvers *[–] ⊔́ ` – ⊔́ –̀, einer nach B [× ×] –́ × × –́ dagegen auf *[⊼ –̀ –] ⊔́ –̀ – –́. Die in Klammern stehenden, einander entsprechenden Stücke sind historisch sichtlich sehr verschieden. Vgl. Versl. S. 239 f.

Da ich den Ausdruck „Auftakt“ grundsätzlich vermeide, möge der von Sievers gefundene Unterschied durch die Worte „reine Vorsenkung“ und „Eingangssenkung“ bezeichnet werden.

Ganz ähnlich steht es bei den Binnensenkungen. Sievers scheidet da normale Senkungen und Erweiterungssilben in den Typen. Eine „normale“ Typensenkung ist eine, die im Urvers Nebenhebung oder Nebenhebung nebst Binnensenkung war; einer Erweiterungssilbe entsprach im Urvers immer eine reine Binnensenkung. Also im Versschema nach A –́ [× ×] –́ × < * ⊼ ⊔́ [–̀ –] ⊔́ –̀ haben wir den Fall, der oben die „Eingangssenkung“, im Schema nach D –́ [×] –́ –̀ × < * ⊼ –́ [–] ⊔́ ⊔̀ –̀ den, der die reine Vorsenkung kennzeichnete. Ich unterscheide terminologisch „normale Binnensenkung“ und „Erweiterungssenkung“.

Die „Nachsenkung“ des AV. ist eindeutig: sie hat sich aus einer alten Nebenhebung entwickelt: ~́ × < * ⊔́ –̀.

Nach diesen Unterschieden mögen jetzt die Senkungsverhältnisse des HL. behandelt werden.

a) Die reinen Vorsenkungen (bei A D E). Sie bieten nichts besonders Auffallendes dar. Ein Unterschied zwischen D. I und II tritt bei ihnen nicht hervor. Vgl. Tab. IV.

b) Die Eingangssenkungen (bei B C F). Bei ihnen fällt auf, daß die langen — drei und mehr, bis sechs Silben — gerade in den Hinterreihen auftreten (Tab. Va). Es ist D. II, der diese Stellung liebt. Während bei D. I Typus B in Vorder- und Hinterreihe bis drei, Typus C ebenda bis vier Silben geht, ohne wesentlichen Unterschied von Vorder- und Hinterreihe, geht D. II in der Vorderreihe bis vier, in der Hinterreihe — und zwar mit vier

Beispielen — noch weiter bis sechs. Auch bei C und F stehen die langen Eingangssenkungen von D. II (5—6 Silben) in der Hinterreihe. Die lebhaftere, schnellere Bewegung von D. II kommt in diesen Zahlen zum Ausdruck.

c) Die normalen Binnensenkungen (bei ABE). Hier ist allenfalls zu bemerken, daß die drei- bis viersilbigen Beispiele von A nur in der Vorderreihe oder der isolierten Reihe stehen: das entspricht deren rhythmischem Charakter. D. I und II zeigen keine erhebliche Verschiedenheit. Tab. VI.

d) Die Erweiterungssenkungen bei (DE). Auch hier stehen solche Senkungen fast nur in der Vorderreihe. Vgl. Tab. VII.

e) Die Nachsenkung (bei ACD). Das Wesentliche ist hier, daß es eine erhebliche Anzahl von Nachsenkungen gibt, die mehr als eine Silbe haben: in der Vorderreihe sechs, in der Hinterreihe drei. Es sind die Fälle: D. I írmingot, wáltantgot, wéntilsêo, Hílti-brant, ênigeru, -tántero; D. II gúđ-hamun, suért ana, írmindeot. Beide Dichter haben solche. Schon Sievers hat Altg. Metr. § 128, 2 die Beziehung dieser Verse zu solchen Typen nachgewiesen, die die as. Stabreimdichtung neu entwickelt hat. Damit wäre auch im Rhythmischen das Verhältnis von D. I und II zum Altsächsischen nachgewiesen, das im Sprachlichen oben aufgezeigt worden ist und in Stil und Wortschatz vermutlich auch besteht: der alte Dichter des HL., der als Bayer der as. Kunst ursprünglich fern stand, hat sich später an as. Mustern gebildet.

Die Füllung der Senkungen. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß die Senkungen des HL. keineswegs so stark belastet sind, wie es auf dem Papier aussieht. Das Auftreten von sog. „nebentonigen" Silben oder von „Vollworten" in den Senkungen ist nichts Auffälliges, da es eine Schwere der Worte oder Silben an sich nicht gibt. Ich stelle die Fälle zusammen, die man anzumerken pflegt: D. I und II unterscheiden sich dabei nicht.

a) Nebensilben.

1. Die zweiten Bestandteile von Namen. Sie stehen in der Senkung, wenn sie ohne, in der Nebenhebung, wenn sie mit Endung auftreten. Híltibrant : Héribràntes, Déotrìhhe, Ôtàchres. Der Wechsel hängt mit Metrum und Ausdruck zusammen und ist zu beurteilen wie hêrôro ($\acute{-}\times\times$) : frôtôro ($\acute{-}\grave{-}\times$). Beschwerung des ersten und zweiten Teiles gibt Emphase, Beschwerung bloß des ersten

Bestandteils zeigt einen Gegensatz an. Sonst gilt für Namen im reinen Akzent das oben S. 99 über Halberstadt Gesagte. Das -brant im HL. ist halbleicht, oft muß man es dehnen: aber eine Nebenhebung verträgt es nirgends.

2. In êrhina V. 16b (◡́××́) ist -hina volleicht, nicht anders als im nhd. vórhin.

3. -got in irmingot (29a), waltantgot (48a) entspricht dem nhd. -gott in Hérrgott (◡́×). Der feierliche Ton der Rede beschwert es, so daß es halbleicht und lang wird. wéntilsêo (42a) vergleicht sich mit nhd. Wéndelstein -sêo ist halbleicht, weil es abschließt und Kettenbrechung dahinter liegt. — D. II hat die entsprechenden Fälle (irmin-)deot (13b), (gûđ-)hamun (5a).

4. (um-)met (25b, 38b) ist halbleicht und ziemlich lang gezogen, weil es mit Emphase gesagt wird. Ebenso (wê-)wurt (48b) und (staim-)bort (64b). Bei D. II entspricht (in-)wit (40b).

b) Hauptsilben von selbständigen Wörtern.

5. Sehr beliebt ist der Fall, daß ein emphatisches „so" die Grenze der Senkung zu überschreiten droht, aber nicht wirklich überschreitet, weil es weiterleitend dem Charakter als Hebung widerstrebt. Bei D. I: sus hêremo (55a), noch mehr das schmerzlich gedehnte sô friuntlaos (24b) oder das bittere sô wel (58b). Die Partikeln sind hier halbleicht oder indifferent. Dasselbe gilt für eo (27a), nû (58a). D. II hat: sus (30b), eo (27b), ênic (56b).

6. Eingangsbeschwerung macht bei D. I hina (19a) halbleicht, die schmerzliche Stimmung kommt bei forn (18a) hinzu. Vgl. noch mit (36a). D. II hat wili (39b), wela (45a).

7. D. I flôh (18b) ist durch den Beziehungsakzent erleichtert (s. unten § 18). Dasselbe gilt von raet (22b).

8. Die beiden scal (52a, 36a) von D. I sind volleicht: Hebungen sind dem Sinne nach unmöglich. In D. II gehören her maht (54), welîhhes (11b). Das ana (5b) wird nicht anders betont als „an" im Nhd. bei gleicher Verwendung.

3. Die Fuge.

Jede Reihe hat eine Fuge. Diese ist aber sehr verschieden deutlich ausgeprägt; zugleich tritt in ihrem Gebrauch ein Unterschied zwischen D. I und II zu Tage. Im allgemeinen gilt die Regel: die Fuge ist in der Vorderreihe schärfer als in der Hinterreihe, an den

Stellen von hoher Tonlage merklicher als an denen von tiefer, und bei D. I deutlicher als bei D. II.

D. I Hochlage hat in den Vorderreihen die stärksten Einschnitte (**|**); vgl. Tab. IX a. Nur zwei Vorderreihen haben schwächeren, aber immer noch merklichen Einschnitt (|). In den Hinterreihen derselben Teile schwächt sich die Fuge zu | ab; ganz schwach (¦) ist dabei ein Fall.

D. I Tieflage hat in den Vorderreihen Fugen schwächerer Art (|) — dabei vier Fälle von ⁞ —; in den Hinterreihen zeigt es den geringeren Grad ⁞, doch daneben fünf |. Vgl. Tab. XI a.

D. II Hochlage hat in der Vorderreihe im allgemeinen auch die verhältnismäßig stärkeren Fugen, doch sind diese nur |, nicht wie bei D. I **|**. Schwächer (⁞) ist nur eine. In den Hinterreihen finden sich einige (vier) ⁞, daneben aber doch sechs |.

D. II Tieflage hat in der Vorderreihe auch nur schwächere Fugen (|), in der Hinterreihe überwiegen die ⁞.

Die Gegensätze von Hoch- und Tieflage, Vorder- und Hinterreihe sind bei den Fugen von D. II also nicht sonderlich ausgeprägt, eigentlich nur mehr angedeutet. Das hängt mit der Schallform dieses Dichters eng zusammen.

4. Reihenbrechung.

Sie findet sich im HL. nur einmal (D. I) in V. 49a und zwar halbe, nach vorwärts. Denn die Worte sumaro — sehstic gehören dem Sinne nach zusammen, ih wallôta steht für sich, durch Inversion losgetrennt.

§ 16. Statistik zur rhythmischen Reihe.[1]

I. Anzahl der Reihen und Ketten.

a) im ganzen HL.

Isolierte Reihen	4			128 Reihen
Vorderreihen . .	62 + 1	davon NV. 59	Schwellv. 4	
Hinterreihen . .	61	„ „ 58	„ 3	
Vollständ. Ketten	60			
Unvollständ. „	3			

[1]) Ziffern ohne Punkt dahinter geben die Zahl der Fälle an, Ziffern mit Punkt sind Verszitate.

b) bei D. I.

Isolierte Reihen	1			92 Reihen
Vorderreihen . .	50	davon NV. 47	Schwellv. 3	
Hinterreihen . .	41	„ „ 40	„ 1	
Vollständ. Ketten	40			
Unvollständ. „	11			

c) bei D. II.

Isolierte Reihen	3			36 Reihen
Vorderreihen . .	12 + 1	davon NV. 12	Schwellv. 1	
Hinterreihen . .	20	„ „ 18	„ 2	
Vollständ. Ketten	11			
Unvollständ. „	8			

II. Die metrischen Typen.

a) im ganzen HL.

A. Die Normalverse.

1. Isolierte: Typus A 4
2. Verbundene:

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus A	Sa. 33			Sa. 27	
	davon	A =	13		23
		A* =	11		—
		A' =	9		4
Typus B	Sa. 9			Sa. 15	
	davon	B =	9		15
Typus C	Sa. 9			Sa. 7	
	davon	C =	7		7
		C* =	—		—
		C' =	2		—
Typus D	Sa. 6			Sa. 3	
	davon	D =	1		2
		D* =	1		—
		D' =	4		1

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus E	Sa. 2			Sa. 5	
	davon	E =	2		5
Typus F	—			Sa. 1	
	davon	F =	—		1

B. Die Schwellverse (nur verbunden).

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus a A	Sa. 2			Sa. 2	
a B	2			—	
a C	—			1	

b) bei D. I.

A. Die Normalverse.

1. Isolierte: Typus A* 37.
2. Verbundene:

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus A	Sa. 26			Sa. 24	
	davon	A =	9. 14. 16. 21. 22. 24. 27. 32. 64.		2. 16. 20. 23. 25. 29. 32. 36. 38. 46. 47. 48. 49. 51. 52. 55. 57. 61. 62. 64. 65. 66.
		A* =	3. 10. 20. 42. 43. 48. 53. 58. 60. 63.		—
		A' =	29. 47. 56. 59. 62. 66. 67.		17. 59.
Typus B	Sa. 7			Sa. 7	
	davon	B =	15. 18. 36. 38. 41. 52. 55.		3. 7. 8. 22. 24. 42. 63.
		B* =	—		—
		B' =	—		—

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus C	Sa. 8			Sa. 3	
	davon	C =	2. 19. 23. 25. 51. 57.		9. 26. 58.
		C* =	—		—
		C' =	46. 50.		—
Typus D	Sa. 5			Sa. 3	
	davon	D =	4.		21. 41.
		D* =	—		—
		D' =	8. 26. 61. 65.		50.
Typus E	Sa. 1			Sa. 3	
	davon	E =	33.		14. 18. 43.
		E* =	—		—
		E' =	—		—

B. Die Schwellverse.

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typ. aA			49.		60.
aB			17. 40.		—

c) bei D. II.

A. Die Normalverse.

1. Isolierte: Typus A 1. 31.; A' 45.
2. Verbundene:

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus A	Sa. 7			Sa. 3	
	davon	A =	7. 34. 35. 44.		13.
		A* =	6.		—
		A' =	5. 39.		5. 15. (?)
Typus B	Sa. 2			Sa. 8	
	davon	B =	12. 30.		6. 11. 12. 19. 27. 30. 34. 54.
Typus C	Sa. 1			Sa. 4	
	davon	C =	54.		4. 39. 53. 56.

	Vorderreihe			Hinterreihe	
Typus D	Sa. 1			—	
	davon	D* =	13.		—
Typus E	Sa. 1			Sa. 2	
	davon	E =	7.		35. 44.
Typus F	—			Sa. 1	
	davon	F =			33.

B. Die Schwellverse.

	Vorderreihe		Hinterreihe	
Typ. aA	28.		40.	
aC	—		28.	

III. Hebungsauflösung.

a) im ganzen HL.

A. Normalverse.

1. Isolierte: ohne Aufl.: 2
   mit „ Typ. A, Heb. I: 1
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne A.	Sa. 17	23
	mit, H. I	9	3
	„ H. II	5	1
	„ I + II	2	1
Typus B	ohne A.	Sa. 6	10
	mit, H. I	2	1
	„ H. II	1	3
	„ I + II	—	1
Typus C	ohne A.	Sa. 7	3
	mit, H. I	1	4
	„ H. II	1	—
	„ I + II	—	—

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne A.	Sa. 1	3
	mit, H. I	3	—
	„ H. II	1	—
	„ I + II	1	—
Typus E	ohne A.	Sa. 1	1
	mit, H. I	—	—
	„ H. II	—	2
	„ I + II	1	2
Typus F	mit Aufl. I		1 (?)

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	ohne A.:	Sa. 1	1
	mit, H. II:	1	mit, H. I: 1
a B	ohne A.:	1	
a C			ohne A.: 1

b) bei D. I.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne A.	16 mal	20 mal
	mit, H. I	10. 24. 47.	36. 51.
		48. 53. 67.	
	„ H II	3. 56. 64.	17.
	„ I + II	14.	29.
Typus B	ohne A.	5 mal	5 mal
	mit, H. I	15. 41.	3.
	„ H. II	—	22.
	„ I + II	—	—
Typus C	ohne A.	6 mal	2 mal
	mit, H. I	46.	9.
	„ H. II	50.	—
	„ I + II	—	—

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne A.	1 mal	3 mal
	mit, H. I	8. 26. 61.	—
	„ H. II	—	—
	„ I + II	4.	—
Typus E	ohne A.	1 mal	1 mal
	mit, H. I	—	—
	„ H. III	—	14.
	„ I + III	—	43.

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus aA	mit A., H. II	49.	mit A., H I: 60.
aB	ohne A.	40.	
	mit, H. III	17.	

c) bei D. II.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typ. A ohne Aufl.: 2 mal.
   mit Aufl., H. I: 45.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne A.	1 mal	3 mal
	mit, H. I	5. 6. 39.	45.
	„ H. II	7. 44.	—
	„ I + II	35.	—
Typus B	ohne A.	1 mal	5 mal
	mit, H. I	—	—
	„ H. II	12.	6. 34.
	„ I + II	—	19.
Typus C	ohne A.	1 mal	1 mal
	mit, H. I	—	4. 39. 53.
	„ H. II	—	—
	„ I + II	—	—

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne A.	—	—
	mit, H. I	—	—
	„ H. II	13.	—
	„ I + II	—	—
Typus E	ohne A.	—	—
	mit, H. I	—	—
	„ H. III	—	35.
	„ I + III	7.	44.
Typus F	auf H. I		33 (?).

B. Schwellverse.

	Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	ohne A.: 28.	ohne A.: 40.
a C		„ „ 28.

IV. Die reinen Vorsenkungen.

a) im ganzen HL.

A. Normalverse.

1. Isolierte Reihen: Typus A ohne VS.: 31.
   mit 2 „ 1.
   „ 3 „ 45.

2. Verbundene Reihen:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne VS.	27	25
	mit 1 „	3	2
	„ 2 „	1	—
	„ 3 „	3	—
Typus D	ohne VS.	5	2
	mit 1 „	—	1
	„ 2 „	1	—
Typus E	ohne VS.	2	4
	mit 1 „	—	—
	„ 2 „	—	1

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus aA	ohne VS.	1	—
	mit 1 „	1	—
	„ 2 „	—	2
Typus aB	ohne VS.	—	—
	mit 1 „	2	—
Typus aC	ohne VS.	—	—
	mit 1 „	—	1

b) von D. I.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne VS.	3. 9. 10. 14. 16. 21. 22. 24. 29. 32. 37. 42. 43. 48. 53. 56. 59. 60. 63. 66. (20 mal)	2. 20. 23. 25. 29. 32. 36. 38. 46. 47. 48. 49. 51. 52. 55. 57. 59. 61. 62. 64. 65. 66. (22 mal)
	mit 1 „	62. 64. 67.	16. 17.
	„ 2 „	20.	—
	„ 3 „	27. 47. 58.	—
Typus D	ohne VS.	4. 8. 26. 65.	21. 41.
	mit 1 „	—	50.
	„ 2 „	61.	—
Typus E	ohne VS.	33.	14. 43.
	mit 1 „	—	—
	„ 2 „	—	18.

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus aA	ohne VS.	—	—
	mit 1 „	49.	—
	„ 2 „	—	60.
Typus aB	ohne VS.	—	—
	mit 1 „	17. 40.	—

c) von D. II.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typus A ohne VS.: 31.
mit 2 „ 1.
„ 3 „ 45.

2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	ohne VS.	5. 6. 7. 34. 35. 39. 44.	5. 13. 15.
	mit „	—	—
Typus D	ohne VS.	13.	—
Typus E	ohne VS.	7.	35. 44.

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	ohne VS.	28.	—
	mit 1 „	—	—
	„ 2 „	—	40.
Typus a C	ohne VS.	—	—
	mit 1 „	—	28.

V. Die Eingangssenkungen (bei B C F).

a) im ganzen HL.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus B	mit 1 ES.	3	1
	„ 2 „	3	4
	„ 3 „	2	4
	„ 4 „	1	2
	„ 5 „	—	3
	„ 6 „	—	1

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus C	mit 1 ES.	1	—
	„ 2 „	3	3
	„ 3 „	1	—
	„ 4 „	4	1
	„ 5 „	—	2
	„ 6 „	—	1
Typus F	mit 5 ES.	—	1

B. Schwellverse: —.

b) bei D. I.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus B	mit 1 ES.	15. 36. 41.	8.
	„ 2 „	18. 55.	3. 7. 22.
	„ 3 „	38. 52.	24. 42. 63.
Typus C	mit 1 ES.	23.	—
	„ 2 „	2. 25. 46.	9. 26.
	„ 3 „	50.	—
	„ 4 „	19 (!). 51. 57.	58.

B. Schwellverse: —.

c) bei D. II.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus B	mit 1 ES.	—	—
	„ 2 „	30.	30.
	„ 3 „	—	12.
	„ 4 „	12.	27. 54.
	„ 5 „	—	6. 11. 19.
	„ 6 „	—	34.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus C	mit 1 ES.	—	—
	„ 2 „	—	4.
	„ 3 „	—	—
	„ 4 „	54.	—
	„ 5 „	—	39. 53.
	„ 6 „	—	56.
Typus F	mit 5 ES.	—	33.

B. Schwellverse: —.

VI. Die normalen Binnensenkungen (bei A B E).

a) im ganzen HL.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typ. A mit 2 BS.: 2
„ 3 „ 1

2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	mit 1 BS.	11	13
	„ 2 „	11	13
	„ 3 „	8	1
	„ 4 „	2	—
Typus B	mit 1 BS.	5	11
	„ 2 „	4	4
	„ 3 „	—	—
Typus E	mit 1 BS.	1	5
	„ 2 „	1	—

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus aA	a2, A1	1	a1, A1: 2
	a2, A3	1	
Typus aB	a2, B1	1	—
	a2, B2	1	—
Typus aC	a2, C	—	1

b) bei D. I.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	mit 1 VS.	9. 20. 21. 22. 24. 29. 43. 47. 58. 63. (10 mal)	2. 17. 25. 29. 36. 38. 46. 48. 52. 57. 62. 64. 65. (13 mal)
	„ 2 „	10. 14. 27. 48. 56. 59. 60. 62. 64. 67. (10 mal)	16. 20. 23. 32. 47. 49. 51. 55. 59. 61. 66. (11 mal)
	„ 3 „	16. 32. 42. 53. 66. (5 mal)	—
	„ 4 „	3.	
Typus B	mit 1 VS.	15. 38. 41. 52.	3. 22. 24. 42. 63.
	„ 2 „	18. 36. 55.	7. 8.
Typus E	mit 1 VS.	—	14. 18. 43.
	„ 2 „	33.	—

B. Schwellverse

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus aA	a 1, A 1	—	60.
	a 2, A 3	49.	—
Typus aB	a 2, B 1	17.	—
	a 2, B 2	40.	—

c) bei D. II.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typ. A mit 2 VS.: 1. 31.
   „ 3 „ 45.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	mit 1 VS.	34.	—
	„ 2 „	35.	5. 15 (?).
	„ 3 „	6. 7. 44.	13.
	„ 4 „	5. 39.	—

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus B	mit 1 VS.	12.	6. 12. 19. 30. 34. 54.
	„ 2 „	30 (?).	11. 27.
Typus E	mit 1 VS.	7.	35. 44.

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	a 2, A 1	28.	a 1, A 1: 40.
a C	a 2, C	—	28.

VII. Die Erweiterungssenkungen (bei D E).

a) im ganzen HL.

Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne ES.	1	3
	mit 1 „	5	—
Typus E	ohne ES.	—	2
	mit 1 „	1	2

b) bei D. I.

Normalverse.

Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne ES.	4.	21. 41. 50.
	mit 1 „	8. 26. 61. 65.	—
Typus E	ohne ES.	—	18. 43.
	mit 1 „	33.	14.

c) bei D. II.

Normalverse.

Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus D	ohne ES.	—	—
	mit 1 „	13.	—
Typus E	ohne ES.	—	—
	mit 1 „	—	35.

VIII. Die Nachsenkungen (bei A C D).

a) im ganzen HL.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typ. A mit einsilb.: 3mal.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	1 silbig	29	25
	2 „	5	2
Typus C	1 silbig	8	7
	2 „	—	—
	3 „	1	—
Typus D	1 silbig	6	2
	2 „	—	1

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	1 silbig	2	2
a C	2 „	—	1

b) bei D. I.

A. Normalverse.

1. Isolierte: —.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	1 silbig 2 „	23 mal 29. 42. 43. 48.	24 mal —
Typus C	1 silbig 3 „	7 mal 51.	3 mal —
Typus D	1 silbig 2 „	5 mal —	2 mal 50.

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A	1 silbig	49.	60.

c) bei D. II.

A. Normalverse.

1. Isolierte: Typ. A 1 silbig 3 mal.
2. Verbundene:

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus A	1 silbig 2 „	6 mal 5.	1 mal 5. 13.
Typus C	1 silbig 2 „	1 mal —	4 mal —
Typus D	1 silbig	1 mal	—

B. Schwellverse.

		Vorderreihe	Hinterreihe
Typus a A a C	1 silbig 1 „	28. —	40. 28.

IX. Die Reihenfuge.

a) bei D. I.

1. Hochlage:

	Vorderreihe ǀ	Hinterreihe ǀ
Typus A	3. 20. 21. 29. 37. 63.	2. 20. 25. 29. 36. 38. 46. 62.
„ B	36. 38.	3. 63.
„ C	2. 25. 46.	26.
„ D	4. 26.	21.
Schwellv. a B	40.	—

Anm.: Vorderreihe mit ǀ: A 47. 62.
Hinterreihe mit ⁝: A 47.

2. Tieflage:

	Vorderreihe ǀ	Hinterreihe ⁝	Hinterreihe ǀ
Typus A	9. 10. 14. 16. 22. 24. 27. 32. 42. 43. 48. 53. 56. 58. 59. 60. 64. 67.	16. 17. 23. 32. 48. 49. 51. 52. 55. 57. 59. 64. 66.	61. 65.
„ B	18. 52. 55.	7. 8. 22. 24.	42.
„ C	19. 23. 50. 51. 57.	9. 58.	—
„ D	8. 65.	41.	50.
„ E	33.	14. 43.	18.
Schwellv. a A	49.	60.	—
„ a B	17.	—	—

Anm.: Vorderreihe mit ⁝: A 66.
B 15. 41.
D 61.

b) bei D. II.

1. Hochlage:

	Vorderreihe ǀ	⁝	Hinterreihe ⁝	ǀ
Typus A	5. 6. 35. 39. 44.	—	13.	5.
„ B	12.	30.	6.	12. 30.
„ C	—	—	—	4. 39.
„ D	13.	—	—	—
„ E	—	—	35. 44.	—
„ a A	—	—	—	40.

2. Tieflage:

	Vorderreihe |	⁝	Hinterreihe ⁝	|
Typus A	7. 34.	—	15.	—
„ B	—	—	11. 34.	19. 27. 54.
„ C	54.	—	53. 56.	—
„ D	—	—	—	—
„ E	7.	—	—	—
„ F	—	—	—	33.
„ a A	28.	—	—	—
„ a C	—	—	28.	—

c) Isolierte Reihen:

A |: 1. 31.
⁝: 45.

§ 17. Die Kette.

I. Zusammensetzung der Ketten.

Das HL. enthält 60 vollständige Ketten. Deren rhythmische Bewegung ergibt sich aus folgender allgemeiner Übersicht.

1. Ketten aus NV.

A A: 4 Fälle.	A* A: 2	A' A: 4	A' A': 1
A B: 4 „	A* B: 3	—	—
A C: 1 „	A* C: 4	A' C: 1	—
A D: 1 „	—	—	—
A E: 3 „	A* E: 1	—	—
B A: 4 Fälle.	—	—	B A': 1
B B: 2 „	—	—	—
B E: 2 „	—	—	—
C A: 5 „	—	C' A: 1	—
C B: 2 „	—	—	—
C D: —	—	—	C' D': 1
D A: —	D* A: 1	D' A: 2	—
D B: —	—	D' B: 1	—
D C: 1 „	—	D' C: 1	—
E F: 1 „	—	—	—

Anm. Die dreireihige Kette A E B: 1 Fall.

2. Ketten mit Schwellversen.

a *A* A: 1 Fall.
a A a *C*: 1 „
a B a *A*: 1 „
A* a A: 1 „

Auf die Dichter verteilt ergeben sich folgende Verhältnisse (hier werden die einzelnen Ketten der Ziffer nach aufgeführt):

D. I: 1. Ketten aus NV.:

A A:	16.	A* A:	20.	A' A:	29.	A' A':	59.
	32.		48.		47.		
	64.				62.		
					66.		
A B:	22.	A* B:	3.				
	24.		42.				
			63.				
A C:	9.	A* C:	58.				
A D:	21.						
A E:	14.	A* E:	43.				
B A:	36.						
	38.						
	52.						
	55.						
B E:	18.						
	41.						
C A:	2.			C' A:	46.		
	23.						
	25.						
	51.						
	57.					C' D':	50.
D A:	—			D' A:	61.		
					65.		
D B:	—			D' B:	8.		
D C:	—			D' C:	26.		

2. Ketten mit Schwellversen:

a *A* A: 49.
a B A': 17.
A* *a* A': 60.

D. II: 1. Ketten aus NV.:

A A:	5.		
A B:	34.		
A C:	—	A* C: 6.	A' C: 39.
A E:	35.		
	44.		
B B:	12.		
	30.		
C B:	54.		
D A:	—	D* A: 13.	

2. Ketten mit Schwellversen:

a A a *C*: 28.

D. I + II: 1. Ketten aus NV.

A B:	27.		
A C:	—	A* C: 53. 56.	
B A:	—		B A': 15.
C B:	19.		
D C:	4.		
E F:	33.		

2. Ketten aus Schwellversen:

a B a *A*: 40.

Anm. Dreireihig ist A E B: 7.

Charakteristische Unterschiede zwischen D. I und D. II ergeben sich nicht.

II. Die Kettenbrechung.

Sehr charakteristisch für den Stil des HL., darum auch bei der Erklärung genau zu beachten, ist die Kettenbrechung. Über sie und ihre Bedeutung für die historische Entwicklung der Sprechmetra s. Versl. S. 190. Man beachte aber, daß die Brechung der Ketten — überhaupt die Brechung in allen Ordnungen — die alte rhythmische Gruppe nie völlig auflöst, sondern nur in ihrer Begrenzung verschleiert. Auch in der Alliterationspoesie ist das Gefüge der Kette noch durchaus merklich: Melodik, Stabreim, Dehnung am Schluß u. a. halten es zusammen, während es nur der Gedanke überschreitet. Der Reiz der Sache liegt in diesem Widerspiel der Kräfte.

Folgende Brechungen gibt es im HL.:

1. Halbe, nach rückwärts[1]): 6. 13. **16.** **17.** **24.** 28. 34. **42.** 53*. **63.** (Sa. 10 unter 60 Ketten); nach vorwärts: 7*.
2. Ganze: **3.** 4*. 5. **8.** **9.** **21.** **22.** 33*. **59.** (Sa. 10 von 60 Ketten).

Ein Unterschied von D. I und D. II ist nicht zu sehen. Aber beachtenswert ist, daß von V. 35 ab, wo auch die rein as. Formen seltener werden, die Kettenbrechung sehr nachläßt. Nur die erste Hälfte des HL. hat wirklich „Hakenstil". War den Dichtern derselbe schon von Haus aus geläufig oder mehr angelernt nach as. Muster? War dem Dichter strophische Poesie ursprünglich die geläufigere? Hängt die § 10 festgestellte melodische Doppelkette damit zusammen?

§ 18. Erklärung des Gedichts.

Bei der Ermittlung der Klangform des HL. nach Typus, Melodie und Rhythmus habe ich allerlei Erklärungen des Textes vorausgesetzt, die in diesem Paragraphen zusammen nachgebracht werden. Insbesondere sind die Schwereverhältnisse der Hebungen und Senkungen von großer Bedeutung. Von deren richtiger Abstufung hängt die richtige Melodieführung und andererseits die Wirkung der Alliteration ab. Die zahlreichen Erklärungen zu einzelnen Stellen des Gedichts kann man bei Braune bequem übersehen. Ich verweise auf dessen Zusammenstellung und unterlasse es im allgemeinen zu widerlegen, zitiere andererseits nur die Ansichten, denen ich beitrete.

1. gihôrta perfektiv, wie nhd. „vernehmen". seggen: über die Form s. oben S. 86. Nach der bekannten Regel (Sievers, Altg. Metr. § 25) gebührte diesem Wort der Stabreim, damit also die Über-Hebung der Zeile. Über-Hebung hat das Wort aber auch so, weil bei bloßer Voll-Hebung die Sprechart matt wäre. Ist nun seggen überschwer, so kann es nicht schlechthin „der Unterhaltung wegen erzählen" bedeuten: die Über-Hebung fordert einen nachdrücklicheren Sinn. Das Wort bedeutet in der Tat „mit dem Anspruch auf Glauben erzählen, als wahr berichten, versichern". So durchweg im Gedicht, vgl. V. 12, 15, 41. Grienberger weist S. 29 mit Recht auf das sagant „bezeugen" der Würzburger Markbeschreibung (Braune,

[1]) Fett sind die Beispiele von D. I, mit * bezeichnet die von D. I + II (vgl. S. 127 f.).

Leseb. 1907[6], S. 7, Z. 60 und 63) hin. Der Dichter beruft sich also auf einen glaubwürdigen Gewährsmann (vgl. auch Kauffmann S. 152), so wie später die mhd. Romanschreiber auf eine âventiure oder ein buoch. Die Überschwere verstärkt den Sinn des Wortes: „bestimmt versichern, zuverlässig berichten". Diesem zuverlässigen Gewährsmann schiebt der Dichter die Verantwortung für den Inhalt seines Gedichts zu: darum braucht er V. 2 den Konj. môtîn; er sagt den Gedanken des Satzes V. 2—4a aus dem Sinne des Berichterstatters heraus. Ebenso V. 15 : 17. dat weist vorwärts und ist halbleicht, dazu ein wenig gedehnt zu sprechen: dadurch kommt die Fuge und durch diese wieder das Wort seggen zur Geltung. Eine Hinterreihe zu dieser Zeile wird, wenigstens aus Gründen des Inhalts, nicht vermißt. Immerhin müssen solche isolierte Reihen als Fehler bezeichnet werden, weil sie die Wirkung des Stabreims brechen. Sie mögen mit der Bearbeitung durch D. II oder mit der mündlichen Überlieferung zusammenhängen. Oder waren sie schon Kunstfehler von D. I?

2. urhêttun nicht bloß „Kämpfer" (Kögel, Litg. I, 1, 212), sondern „Herausforderer" (Paul, Beitr. 7, 121 Anm.). Vgl. Kauffmann, Phil. Stud. 144 und Kraus S. 318 „wâfenheiz Herausforderung". ænon: zur Endung -on s. oben S. 83. Es bedeutet „allein, ohne Begleitung". Vgl. die von Ehrismann herangezogene Parallele. môtîn: as. môtian, Prät. môtta. Über die Form s. oben S. 84, 86. Auffällig ist die Konstruktion des Verbums mit dem Akk.: denn sih kann im Ahd. nur dieser Kasus sein (vgl. 5b), im As. fehlt das Reflexiv, môtian regiert aber im As. den Dativ. Nur im Ags. hat zemétan den Akk. bei sich (Rieger, Germ. IX, 308), weil es nicht, wie sonst, die Bedeutung des zufälligen Zusammentreffens hat, sondern „antreffen, finden" bedeutet und den Begriff der absichtlich herbeigeführten Begegnung einschließt; vgl. Erdmann, Beitr. 22, 426 und Fußn. 1. Es hat sich mit seiner transitiven Konstruktion an das Verbum „finden" angeschlossen. Aber eben diesen Sinn hat das Wort auch hier. Es handelt sich bei dem Kampfe Hildebrands und Hadubrands nicht um eine zufällige Begegnung (Kögel, Litg. 214), etwa beim Kundschaften (Kauffmann S. 142), sondern um einen feierlichen Zweikampf angesichts der Heere. Die beiden Kämpfer treffen sich, weil sie sich treffen wollen. Vgl. die folgenden Auseinandersetzungen. So möchte ich auch beim *môtten unseres Dichters Anlehnung an findan und dadurch Konstruktion mit dem Akk. annehmen. V. 2a—3a bedeutet nicht, „daß sich die Kämpfer begegneten,

nämlich H. und H." (Busse S. 53). Das wäre lahm. Der Stabreim kommt nur zur Geltung und die Kraft des monumentalen Eingangs wird verstärkt, wenn man das Komma erst hinter Hadubrant setzt und Inversion annimmt (MSD.[3] II, 18): „daß sich als Herausforderer ... gegenübergetreten seien H. und H."

Was V. 2a—3a berichten, wird nun weniger allgemein, mit deutlicher Zuspitzung auf den besonderen Fall, V. 3b und 4a wiederholt. Das urhêttun ænon wird durch untar heriun tuêm genauer bestimmt, ebenso Hiltibrant enti Hadubrant durch das Spannung erregende und den Gedanken abschließende sunufatarungôs. So gehören deutlich 2a—3a, 3b—4a zusammen. Darum hinter tuêm kein Komma.

3. untar heriun tuêm heißt nicht, wie Kögel, Litg. S. 212, Ehrismann S. 272 übersetzen, „zwischen zwei Heeren". Sollte der Kampf etwa zwischen drei Heeren stattfinden? Auf die Zahlbestimmung fällt hier gar kein Gewicht. Sievers hat mit Recht — s. Grienberger S. 14 — darauf hingewiesen, daß untar — tuêm wie agſ. be — twéonum, engl. between einfach das räumliche „zwischen" bedeutet. Ferner ist heriun nicht allgemein zu verstehen (Ehrismann, ebd.), sondern davor noch ein possessives iro zu denken: „zwischen ihren Heeren". Wo der Zusammenhang selbstverständlich ist, braucht die ältere Sprache das Possessiv nicht zu setzen. So oft im HL.: 5b suert, 20a lante, 21 prût, barn, 53a chind, suertu u. ö. Vgl. auch Paul, Mhd. Gr. § 223, 1b. Nun versteht man das starke Hervortreten von heriun durch den Stabreim, das Zurücktreten von tuêm: zwischen ihren Heeren. Auf diese bekannte, feierliche Art der Begegnung fällt der Nachdruck. Aber andererseits ist tuêm noch Hebung: seine eigene Bedeutung ist nicht geschwunden, nur verändert. Man übersetze, den Sinn genau zu treffen: „zwischen ihren Heeren auf beiden Seiten = in der Mitte zwischen ihren Heeren". Der Sinn ist der gleiche wie der des utroque exercitu inspectante in der von Ehrismann, Beitr. 32, 265 aus Saxo angeführten Stelle. he-ri-un dreisilbig, s. oben S. 77.

4. sunufatarungôs[1]). Diese schon von Lm. gewählte Form scheint mir die beste. S. auch Pongs S. 18f. Über die Form Kauffmann, a. a. O. S. 143, doch kann ich mir die dualische Auffassung Möllers S. 86, 87 nicht aneignen. Ein sunufatarungo als

[1]) Dazu vgl. Collitz, Beitr. 36, S. 367ff.

Gen. Pl. abhängig von heriun wäre unendlich lahm und würde den kraftvollen Parallelismus des ganzen Eingangs verderben. Als Nom. Pl. auf -o nach himilo die Form aufzufassen (MSD.[3] II, S. 13) geht auch nicht, weil es mit diesem Mask. Pl. auf -o sehr mißlich steht: Braune, Ahd. Gr. § 193, a. 4, Franck, Afrk. Gr. § 132, 1. Das merkwürdige, mit dem patronymischen -ung gebildete Kompositum steht übrigens nicht ohne Absicht. Es heißt nicht sunu enti fater, wie vorher Hiltibrant enti Hadubrant, sondern affektvoll sunufatarungôs „das zusammengehörige, blutsverwandte Paar Vater und Sohn“. Gerade diese Schattierung des Gedankens ergibt die von Heinzel[1]) richtig bemerkte erste, leise Hindeutung auf die tragische Entwicklung der Handlung. Hinter dem Wort setze ich, wie Heinzel, Punkt, damit es wuchtig hervortrete. Der monumentale Eingang von D. I, der in spannender Steigerung durch den Stabreim die Begriffsgruppen urhêttun, ænon — Hiltibrant enti Hadubrant und untar heriun — sunufatarungôs einprägt, schließt 4a ab. Damit ergibt sich zugleich die dem „Hakenstil“ (Sievers) des ersten Teiles des HL. (vgl. oben S. 129) durchaus entsprechende ganze Kettenbrechung.

Der Kampf beruhte auf Herausforderung und sollte, wie üblich, angesichts der beiden Heere stattfinden. Um aber jeden Gedanken an Zufall auszuschließen, fügt D. II — sicher ganz im Sinne von D. I — ausdrücklich hinzu, daß er beabsichtigt und vorbereitet war. Busse mißversteht den Sinn der nächsten Verse (S. 54). V. 4. rihtun ist als Plusquamperfektum zu übersetzen (Kauffmann S. 144 f.). Ebenso garutun und gurtun. Doch auch, wenn man sich plötzlich einfallen läßt, den Gegner herauszufordern, muß man fertig sein: das Plp. ist daher auf jeden Fall nötig. saro Akk. Neutr. Pl. „die Rüstung“ im allgemeinen; Pl. tantum, weil dieselbe aus mehreren Stücken bestand. Es sind die Schutzwaffen gemeint (Schade, Altd. Wörterb. unter saro. Vgl. mhd. sarwât, sarsac); an das Schwert denkt man bei dem Worte nicht, wohl aber an den Panzer, als das wichtigste Stück der saro. Deshalb stehen sich die Halbzeilen 4b—5a und 5b—6a als zwei Gruppen gegenüber. In der ersten lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit von den saro im allgemeinen auf deren Hauptstück, das Panzerhemd: dadurch wird die Anschauung belebt. Saro : gûdhamun etwa wie Hiltibrant enti

---

[1]) Ostgerm. Heldensage S. 42.

Hadubrant: sunufatarungôs. garwen „fertig machen", spezieller als rihten „herrichten". Diese Steigerung liegt auch im Stabreim, der garutun besonders beschwert. In der andern Gruppe führt der Dichter zum Schwert weiter. Der wesentliche Gedanke ist: Panzer und Schwert waren völlig zum Kampf bereit. Darum alliterieren garutun und gurtun vollüberschwer. gûdhamun ist nur halbüberschwer, weil es saro wieder aufnimmt, ebenso hringâ, weil es auf gûdhamun zurückweist, und helidôs, weil der Begriff V. 3a und 4a schon da ist. Also „sie hatten ihre Rüstungen hergerichtet, die Panzerhemden zum Kampfe fertiggemacht". „Sie hatten sich (dann) ihre Schwerter umgegürtet, über die Ringe (welche auf Lederkoller aufgenäht waren) weg, die Helden" . . ., während man auf dem Marsche das Schwert nicht an der Seite trug. Eben weil der Dichter die beiden Zeilengruppen trennen will, muß man das iro in 5b mit dem Schreiber A_1 wieder streichen. Es verdankt sein Eindringen in den Text der Nachwirkung von V. 4b—5a, dem naheliegenden, aber vom Dichter gerade nicht gewollten Parallelismus von 5a : 5b. So ergibt sich Z. 5 abermals ganze Brechung der Kette. Die Brechung hinter 6a stellt wieder eine wuchtige und sehr wirksame Inversion her: helidôs, das Subjekt wie oben ganz am Schluß des Satzes.

6b. dero hiltiu. Der Artikel hat im HL. noch nicht die abgeblaßte Bedeutung wie heute (Rödiger, ZfdA. 35, 176). Aber deiktisch, auf die vor Augen liegende Situation weisend (Kauffmann S. 145), oder emphatisch „zu dem berühmten Kampfe" (Kögel, Litg. 215) darf man ihn nach den andern Stellen des Gedichts nicht fassen. Wie auch sonst im HL. hat dies Pronomen den Sinn „der an der betreffenden Stelle in Betracht kommende", hier „der vorher angedeutete". Übersetze also „zu diesem Kampfe" (Rödiger, ZfdA. 35, 176). hiltiu ist Dativ. Vgl. Sievers, Tatian, Einl. § 7d. Der Stabreim macht das Wort überschwer. Gedanke: feierlicher Kampf war der Zweck des Zusammentreffens, hiltiu gibt die wuchtige Schlußpointe. sih ist Akk., abhängig von ana; Grimm, Gr. 4, 863 f. Pongs S. 89 oben.

Die Stabreime V. 2—6 sollen die betreffenden Worte schlechthin — ohne dazugedachten Gegensatz — hervorheben. Eindrucksvoll bringt das Gedicht im Anfang die Momente, welche die Sachlage als einen feierlichen, beabsichtigten Zweikampf vor der Schlacht und zwischen den Heeren kennzeichnen. Die alliterierenden Worte gehen vom

allgemeinen zum bestimmten: sunufatarungôs und hiltiu sind die Schlußpointen.

Es ist die Ansicht weit verbreitet, der Kampf Hildebrands und Hadubrands solle ein Gottesgericht sein (z. B. Kauffmann S. 147): der Sohn werde von Gott als der Schuldige bestraft. Ehrismann hat diesen Gedanken aufgenommen und weiter ausgeführt: er will in der Entwicklung der Handlung sogar den Gang des germanischen Prozesses wiederfinden (Beitr. 32, 260 ff.). Von all dem steht aber nicht das Geringste im Text, im Gegenteil widerspricht die Annahme eines Gottesgerichts dem Inhalt und Gedankengehalt des HL., wie er in § 21 dargelegt werden soll, vollkommen. Nirgends hört man, daß beide Heere die Entscheidung des Kampfes von einem Zweikampf abhängen lassen (Collitz, Beitr. 36, 367); das wäre bei der Sachlage höchst unwahrscheinlich. Bei dem Gegenübertreten von Vater und Sohn hat der Gedanke eines Gottesurteils auch keinen Sinn: Gott müßte sich gerade angelegen sein lassen, solchen Kampf zu verhindern. Ehrismann hat den Gedanken des HL. nicht richtig erkannt. Vgl. unten § 22. Die Führung der Handlung des Gedichts ist deutlich so, daß von Schuld und Strafe bei keiner Partei die Rede sein kann: jede hat recht, darin liegt eben das Tragische. Von all den Beispielen, die Ehrismann aus den alten Geschichtsschreibern heranzieht, passen nur die aus Prokop (a. a. O. S. 262). Dort wie im HL. handelt es sich darum, daß der Kampf durch die zwei besten Helden eröffnet wird. Der Ausgang des Zweikampfs galt natürlich als vorbedeutendes Zeichen, gab Mut oder Sorge und war darum für beide Parteien höchst wichtig; alles schaute mit Spannung zu. Mehr liegt aber nicht in dem Vorgang. Die ganze Ähnlichkeit des HL. mit einer Gerichtsverhandlung beschränkt sich darauf, daß gefragt und geantwortet wird. Das folgt doch aber aus der Sachlage unmittelbar. Das ganze Wesen von Anklage und Replik trägt Ehrismann von außen in den Text hinein. Auch von gelf und Reizrede (Ehrismann S. 286 f.) finde ich keine Spur.

7. mahalen zu mahal N. -a bedeutet „in der Versammlung, offiziell, feierlich sprechen". Die Bedeutung „vermählen" ergibt sich daraus. Auch hier hat das Verbum wohl seinen stärkeren Sinn, denn die Frage nach dem Namen des Gegners gehörte zu den Formen des Zweikampfs. gi-mahalta also: „eröffnete die herkömmliche Zwiesprache". Man kann es aber auch fassen wie Heusler, ZfdA. 46, 260, als „emphatische Ankündigung der Rede", die dem ausdrucks-

voll wuchtigen Stil der Stabreimdichtung entspricht. Hiltibrant überschwer, weil er Hadubrant als die eine Partei gegenübergestellt wird; Heribrantes ebenfalls überschwer, weil der Vatersname der Unterscheidung dient, oder weil der Sinn ist „des berühmten H." hêrôro „der ältere". Vgl. Edzardi, Beitr. 8, 486; Sievers, Beitr. 12, 498. Die Überschwere, weil ein Gegensatz zum Jüngeren darin liegt. man tritt zurück. Es ist hier wie oft im HL. (24b, 30b, 40a, 55a) fast rein umschreibend, so wie lîp im Mhd. Vgl. Grienberger S. 22.

8. ferahes frôtôro. ferah N. -a bedeutet einfach „das Leben" (MSD.³ II, 13). In frôtôro tritt darum nicht die Urbedeutung „urteilsfähiger, einsichtiger", sondern die abgeleitete „älter, weil einsichtiger = reifer" hervor. hêrôro ist „älter dem Aussehen nach", ferahes frôtôro „älter weil reifer an Jahren" (Kögel, Litg. S. 212). frâgên gistônt „hub an und fragte". Vgl. auch Grienberger S. 23. frâgên mit Stabreim „stellte die herkömmliche Frage".

9. fôhêm wortum „mit nur wenigen Worten". Hildebrand macht hier die übliche Formalität sehr kurz ab: er ist äußerst gespannt, wer von den ihm bekannten Helden oder Heldensöhnen des gegnerischen Volkes gegenüber hält, das möchte er gern wissen. Eine starke innere Unruhe des Alten wird durch die Worte angedeutet.

10. fireo in folche. Zur Alliteration in 9—10 vgl. Rieger, ZfdA. 48, 2. Zur Form fi-re-o s. oben S. 78, 86. As. firihiôs, ahd. firihâ sind „die Lebenden" (Grienberger S. 24). fireo und folche alliterieren, ihre Hauptsilben sind also überschwer. Deshalb darf man nicht übersetzen „im Volke der Menschen" (Kögel, Litg. S. 212, Busse S. 54): das würde viel zu lahm und leer sein und die Überhebungen nicht rechtfertigen. Auch die starke Fuge der Vorderreihe käme dabei nicht heraus. Es bedeutet emphatisch „unter den Helden in seinem tapferen Volke". Das Possessiv fehlt bei „Volk", weil die Beziehung selbstverständlich ist; vgl. oben zu V. 5b. Vgl. auch Grienberger S. 23f. Hinter 10a ist natürlich eine Lücke anzunehmen. In ihr muß etwa gestanden haben „sage mir auch, wie du heißt". Hildebrand will den Namen des Vaters wissen, außerdem den eigenen Namen des Gegners oder auch bloß[1]) dessen Geschlecht, denn je zwei dieser Angaben reichen für ihn hin, die Persönlichkeit, um die es sich handelt, festzustellen: er kennt ja das Volk, dessen

[1]) Dies drückt der Stabreim aus.

Heer ihm gegenübersteht, ganz genau. Die Antwort „Hadubrand, Hildebrands Sohn" wird ihm bei seiner Personalkenntnis ebensowohl wie die allgemeinere „Hildebrands Sohn aus dem Geschlecht der Wölfinge" genügen. Der Gegner antwortet so, wie zuerst gefragt ist (V. 17), wie es auch wohl das Übliche war; vgl. die Einführung der Personen im HL. V. 7, 14, 35, 43, 44. Der Konj. sîs erklärt sich aus einem Imperativ des durch die Lücke ausgefallenen regierenden Satzes; vgl. Paul, Mhd. Gr. § 359. Busses Übersetzung (S. 54) ist unmöglich, es ist zu übersetzen „oder aus welchem Geschlecht du bist".

12. sagês „genau bezeichnest" (s. oben zu V. 1). Dazu gehört V. 13 in chunincrîche „in dem Königreiche, dem du angehörst" = wenn du mir, mein Sohn, einen in deinem Königreiche genau bezeichnest, dann weiß ich sofort auch die andern, die als seine Sippe zu ihm gehören". Chunincrîche entbehrt des Possessivs, s. oben zu 3b; der Stabreim, weil das Wort den Gedanken des Halbverses 12a beschränkt. Zu V. 12—13a bringt 13b die Begründung: „denn genau bekannt ist mir das ganze große Volk des Königreichs".

13. chind väterlich teilnehmend „mein Sohn". Eine feine Hindeutung des Dichters, doch bedeutet für Hildebrand das Wort hier noch keine Verwandtschaft. Der Stabreim verlangte Überschwere von chind, diese also trotz der Anrede (Versl. S. 56): Ausdruck der Teilnahme und Sehnsucht, „mein lieber Sohn". Vgl. 10a. V. 12—13 wird meist falsch verstanden. Irmindeot ist nicht das ganze Menschenvolk, wie Braune will (Beitr. 21, 1 ff.), sondern natürlich nur das Volk, zu dem einst auch Hildebrand gehörte. Der alte Held stünde als geschwätziger, ruhmrediger Greis vor uns da, wenn er sagen wollte: „ich kenne alle Welt"[1]). Richtig Kögel, Litg. 212, Grienberger S. 27 f. Aber der letztere nimmt fälschlich V. 13 als einen Satz. Hinter chunincrîche steht Kolon, damit entsteht die durchaus stilgemäße Kettenbrechung. Auch hängt ja 13a mit 12a eng zusammen (vgl. 18—19), und muß sagês nicht bloß mit „nennen", sondern — wie oben schon gesagt — schärfer mit „genau bezeichnen" übersetzt werden. Was Hildebrand unter sagên versteht, sagt er selbst, bezw. läßt es sich aus V. 17 und 11 erschließen: Name des Vaters und der eigene des Gegners, oder Name des Vaters und Angabe des Geschlechts. In beiden Fällen kennt der Alte alle die andern, die zu der bezeichneten Person gehören, einzeln bei Namen. Also ist bei dê ôdre in V. 12b auch nicht

---

[1]) Heinzel S. 42.

cnôsles zu ergänzen. Der Satz 12—13 geht auf den ganzen Gedanken der Verse 8—11. der ist scharf abgrenzend, nicht etwa bloß Artikel. mî ist Dat. ethicus, s. Kögel, Grdr.[2] II, 1, 77.

So verstanden sind die Worte Hildebrands ungemein fein abgewogen: sie verraten die Teilnahme und Spannung, mit der er dem Heere und Kämpen seines Volkes entgegentritt, sie offenbaren die Sehnsucht nach der Heimat, sie zeigen, daß er leise andeutend bereits versucht, eine Beziehung mit dem Volksgenossen herzustellen, um vielleicht den Kampf mit ihm zu vermeiden (Kögel, Litg. 234). Sie bilden durchaus die passende Einleitung zu dem, was er nachher sagt und tut.

15. Der Gleichklang mî : -ti darf nicht dazu verführen, einen Reimvers im HL. anzusetzen (MSD.[3] II, 13). Der Rhythmus der Zeile ist durchaus der der Alliterationsdichtung — vgl. 15a mit 41a —: ûsere ist sicher nichts als ein Fehler. Über die Form s. oben S. 86ff. Möllers swâse (S. 92) würde gut passen: „Volksgenossen" (Ehrismann S. 278). Man darf nicht gleich zwei Zeilen, die scheinbar reimen, als Reimverse bezeichnen: der Rhythmus ist dabei immer die Hauptsache.

16. anti wird im Verhältnis zu enti (V. 3) die satzunbetonte, daher nicht umgelautete Form sein. Indessen läßt es sich nach asckim V. 62 auch als Altertümlichkeit deuten. êrhina „früher" Kögel, Litg. 216, Grdr.[2] II, 1, 78. Vgl. auch MSD.[3] II, S. 9. wârun als Hebung: „gelebt haben". Der Stabreim auf êrhina erklärt sich durch den Gegensatz zur Gegenwart; man übersehe ihn nicht! Die Männer sind also jetzt tot[1]). Sie waren schon alt, als der junge Hadubrand die Kunde von ihnen bekam. Darauf, daß sie damals bereits alte und frôte, d. h. urteilsfähig, waren, kommt es gerade in diesem Zusammenhang an. Denn sâgetun (überschwer) heißt „haben mir bestimmt versichert"; s. oben zu 1. Die „Leute unseres Landes" waren seinerzeit Hadubrands Gewährsmänner, seine Zeugen: als „Volksgenossen" — die erste Hebung von 15b sollte durch Stabreim überschwer sein — mußten sie Bescheid wissen, Alter und Einsicht verliehen ihren Worten Wert, sie kannten den Vater und seine Angelegenheiten ehemals genau und seit langem. Die Stelle hat Steinmeyer[2]) richtig erklärt. Er verweist auf Ilias Φ

[1]) Vgl. Lm., Kl. Schr. I, 423.

[2]) Jsb. XXI (1899), S. 65—66.

wo Achill den Asteropaios nach seiner Abstammung fragt und dieser V. 157 erwidert:

> αὐτὰρ ἐμοὶ γενεὴ ἐξ Ἀξιοῦ εὐρυρέοντος
> ὃς τέκε Πηλεγόνα κλυτὸν ἔγχεϊ· τὸν δ' ἐμέ φασιν
> γείνασθαι.

Es ist nicht anstößig, daß sich Hadubrand, der ohne Vater, den er mit Bewußtsein nicht mehr gesehen, aufgewachsen ist, in einer Zeit, die noch keine Standesregister besaß, auf das frühere Zeugnis alter, kundiger Männer des eigenen Volkes beruft. Auch ist möglich, daß der Dichter voraussetzt, Hadubrands Mutter sei bald nach der Verbannung des Vaters gestorben: sie spielt im Gedicht nach der Erwähnung in V. 21 gar keine Rolle mehr, und die Tragik des Ausgangs unseres Gedichts wird noch stärker, wenn wir annehmen, sie sei schon lange tot. In der späteren Sage hat sie den nicht charakteristischen Namen Uote. Übrigens beachte man, daß V. 16a nur alte alliteriert: alte anti frôte gehören also zusammen: „die das reife Urteil des Alters besaßen", „alterfahrene". Beispiele bei Pongs S. 89.

17. hætti aus dem Sinne jener Zeugen heraus gesprochen, wie oben V. 2. 17b wird mehr nebenbei gesagt. Hadubrands Gedanken sind ganz auf den Vater gerichtet. Daher die freie Beziehung des her in V. 18a.

Der Stabreim leitet an, die beabsichtigte Schattierung des Sinnes zu finden. Mit Nachdruck hebt Hadubrand hervor, er habe die feste Versicherung (15a) von Volksgenossen (15b), alterfahrenen, darum besonders glaubwürdigen Leuten, die früher gelebt haben, also damals schon alt waren, daß Hildebrand heiße — das sagt der Junge mit Stolz und Bewunderung (Emphase) — sein Vater. Er heißt Hadubrand — seinen Namen betont er in der Gegenüberstellung.

V. 18—19 bringt die Begründung für die auffallende Tatsache, daß der Sohn sich auf Gewährsmänner für seine Abstammung berufen muß. Der dramatisch veranlagte Dichter gibt zugleich in den Versen Exposition. forn „vor langen Jahren". giwêt zu as. giwîtan st. V. I „gehen". Zur Form S. 78. Mit hina V. 19 zusammen — Kögel bezieht das Wort falsch, Litg. S. 216; richtig Kraus S. 318 — hat es die prägnante Bedeutung „in die Verbannung gehen". Denn flôh V. 18b ist nach Ausweis der Melodie halbleicht, hat also seine volle eigene Bedeutung durch Unterordnung stark ab-

geschwächt. Das ist in diesem Zusammenhang nur durch den „Beziehungsakzent“ — Versl. S. 56 — möglich, also muß giwêt hina schon ungefähr dasselbe wie flôh bedeuten. Zur Konstruktion von flôh mit dem Akk. Kraus S. 319. Nun versteht man auch, warum ôstar den Stabreim trägt und überschwer ist. Ein logischer Gegensatz zum Westen ist natürlich nicht beabsichtigt. Aber im Osten wohnten die Hunnen, und diese sind für den Germanen Hadubrand ein verächtliches Volk. Der Dichter selbst, der zum Reiche Karls des Großen gehörte, dachte wohl an Slawen und Avaren. Auch ihm hatte das Wort „der Osten“ einen wenig erfreulichen Nebensinn. Also ist ôstar emphatisch und prägnant: „nach dem schlimmen Osten“. Ich übersetze: „Vor langen Jahren mußte er aus dem Lande hier fort nach dem schlimmen Osten“. Ôtachres trägt den Stabreim: der Nachdruck, der auf dies Wort fällt, wird am besten durch Umschreibung wiedergegeben: „(Der bekannte) Otacker war es“, ... Auch diese Überschwere wird nur möglich, wenn V. 18a so gedeutet wird, wie oben geschehen. nîd st. M. „feindselige Gesinnung“, „Haß“.

19. Theotrîhhe: über das Th- = D- s. oben S. 78. Es ist wohl fuldische Orthographie.[1]) Der Stabreim auf *d*egana erweist die Aussprache d. sînero degano filu kann doppelt bezogen werden. Die zahlreichen Mannen, Vasallen sind entweder die Dietrichs oder die Hildebrands. Für das erste spricht, daß Dietrich der späteren Sage nach mit vielen Gesellen in die Verbannung ging (Heinzel S. 43), ferner, daß diese ganze Zeile D. II gehört,[2]) also wohl auch im Sinne eine Einheit bilden dürfte Auch wird V. 26 Hildebrand ausdrücklich den deganâ Dietrichs zugerechnet; war er in der Stellung des altgermanischen Majordomus, so versteht man sein Verhältnis zu Dietrich noch besser (Kauffmann S. 158). Vor allem sprechen die Stabreime für diese Auffassung. Die Überschwere bei Theotrîhhe weist darauf hin, daß Dietrich den Zuhörern wohlbekannt war („mit dem berühmten Dietrich“); dasselbe meint aber auch die Überschwere von degano. Der Dichter denkt an die allen bekannten, zahlreichen Mannen Dietrichs. Also: „mit dem berühmten Dietrich und seinen bekannten, vielen Helden“. filu wohl nicht einer Menge, sondern der Menge. So würde V. 19 nur den bekannten Begriff der Sage ausdrücken, den man später mit „Dietrich und seine

---

[1]) Man könnte auch an Einfluß der lat. Schreibung des Namens denken.
[2]) Vgl. oben S. 59.

Gesellen" umschrieb. Hildebrands Mannen durch Überschwere hervorzuheben sehe ich keinen Grund, da Hildebrand auch nicht hervorgehoben wird[1]); außerdem stellt der Stabreim in V. 18—19 all die Worte in den Vordergrund, die sich nicht direkt mit Hildebrand beschäftigen. Grammatisch braucht man keine Bedenken gegen obige Deutung zu haben, weil filu den Dativ nicht mehr bildet und dafür der Akk. die andern Kasus vertritt. So sehr oft im Mhd.: Paul, Mhd. Gr. § 212, Anm. 1. Vgl. auch Kögel, Litg. I, 1, 216; Grienberger S. 32. Übrigens hängt der Sinn der Stelle noch davon ab, wie man V. 24b auffaßt. Ich beziehe diesen Halbvers mit Heinzel auf Hildebrand: dann kann der Dichter V. 19b nicht wohl dem „freundlosen" Hildebrand viele Mannen mitgeben. S. unten.

V. 20. Die Doppelalliteration fordert für -laet und lante Überschwere. Die von furlaet erklärt sich durch die Stimmung des Verses: „er mußte lassen", wobei „lassen" die vollere Bedeutung, nicht die des Hilfsverbs hat. Die Bedeutung von in lante erklärt der Gegensatz zu 18—19. Denn in lante heißt nicht bloß „irgendwo im Lande" (Kauffmann S. 139) — dann paßte die Überschwere nicht —, sondern „in seinem Lande", das er als Erbland oder als Lehen von Dietrich hatte, „in seiner Heimat". Das Possessiv fehlt, wie oft im HL. Vgl. auch Paul, Mhd. Gr. § 223, 1b.

V. 20—22a ist viel umstritten, aber die Erklärung ergibt sich daraus, daß arbeo laosa „der Erbgüter beraubt" nur auf den Sohn gehen kann: die Frau ist nach germanischem Recht in der Ehe nicht erbberechtigt. Sie kann nach der Ächtung des Gatten wohl ihr mitgebrachtes und sonstiges Eigentum verlieren, aber nicht ein „Erbe", das vom Gatten stammte. Was der Frau widerfuhr, drückt luttila (st. Akk. Fem.) aus. Das Wort bedeutet hier wie V. 66 „klein gemacht dadurch, daß ein Stück nach dem andern mit Gewalt weggenommen wird", also „ausgeplündert", „ihres persönlichen Besitzes beraubt". Daß eine vornehme Frau dergleichen hatte, lehrt Fredegar Kap. 5, wo der Frankenkönig Gunthramn die Gattin des ermordeten Mummolus „mit all ihren Schätzen" durch den Haushofmeister und den Kämmerer an seinen Hof bringen läßt. Arbeo laosa und luttila stehen sich also durch den Stabreim affektvoll kontrastiert gegenüber, das erstere hellt das letztere auf. Darum ist die ganze Stelle 20—22a chiastisch zu fassen: hinter bûre Komma, hinter laosa Punkt.

---

[1]) Auch weiß die Sage bei ihm nichts von vielen deganâ.

21. prût „sein Weib“; gewiß war sie noch jung, aber der Begriff „junge Frau“ (Busse S. 55) liegt nicht in dem Wort als solchem, es bedeutet die Gattin jedes Alters. Vgl. Braune, Beitr. 32, 6ff., 30ff. bûre alliteriert neben prût mit. Beide Worte sind überschwer, somit durch starke Fuge getrennt. Also kann man unmöglich mit Holtzmann S. 293 die Stelle als prût(i) in bûre „im Frauengemache“ verstehen. In bûre „im Hause“ — Kraus S. 319 — verengert vielmehr den Sinn von in lante (V. 20a), ebenso wie oben gûdhamun das saro näher bestimmte. Also „in seinem Hause.“ barn unwahsan „seinen Sohn, den kleinen“. Hildebrand ist 30 Jahre fort (49), Hadubrand hat keine Vorstellung mehr vom Vater und heißt unwahsan, Geschwister hat er offenbar nicht: er wird erstes, eben geborenes und einziges Kind gewesen sein, zur Zeit der Verbannung des Vaters noch im Säuglingsalter. Im Gedicht wäre er dann etwa dreißig, was zu seinem Wesen und Auftreten gut paßt. arbi V. 22, Neutr. -ja, ist alles, was sich in der Familie auf dem Wege des Erbgangs erhält, liegende Güter wie bewegliche Habe. laosa ist schw. Neutr. und auf barn zu beziehen. Die schwache Flexion beim nachgestellten Adjektiv ohne Artikel begegnet im HL. auch sonst, wenn das Adj. mit Emphase gesagt ist, z. B. 46b gôten (s. unten), gimeinûn (59a). Man wird daher hier, entsprechend der Bedeutung des schw. Adj. überhaupt, einen Sinn annehmen, der über das schlicht Prädikative hinausgeht. Wie im Tatian Elisabeth unberenta heißt, schw. flekt. Partiz., „in der bekannten schmerzlichen Lage einer Unfruchtbaren“, so hier das Kind arbeo laosa „in der bekannten traurigen Lage des seiner Erbgüter beraubten“. Vgl. Erdmann, Grundz. d. deutsch. Synt. § 82. Gerings Erklärung (ZfdPh. 26, 465) „Er ließ im Lande elend zurück die Frau im Hause, das Kind unerwachsen, das erblose“ scheitert an dem Stabreim: unwahsan ist nicht überschwer, wohl aber arbeo laosa; zwischen luttila und unwahsan besteht kein Gegensatz, wohl aber stehen luttila — arbeo laosa, prût und barn einander gegenüber; die alliterierenden Worte schildern eindrucksvoll die Lage der Familie des Fliehenden. Das Schicksal von Frau und Kind eines Verbannten schildert eindringlich Paulus Diaconus, als er sich in einem Gedicht 782 mit einer Fürbitte für den verbannten Bruder an Karl den Großen wendet. Vgl. Hauck, Kircheng.[3] II, 166f.

Durch die eben gegebene Erklärung und Interpunktion ergibt sich V. 21 und 22 die stilgemäße Kettenbrechung.

V. 18ff. enthalten wichtige Winke für die Vorgeschichte der Handlung des HL. Freilich ist völlige Klarheit darüber nicht zu gewinnen, weil der Dichter offenbar mit bekannten Voraussetzungen arbeitete und andererseits für sein Gedicht kein Interesse daran hatte, über Dietrich und Otacker ausführlicher aufzuklären: deren Personen und Verhältnis kommen für den Gehalt des HL. gar nicht in Frage. Zwei Voraussetzungen sind möglich. Erstens die herkömmliche, daß Otacker der historische Odoaker sei, der eine Zeitlang König von Italien und Gegner Theodorichs war. Dann wäre er auch der HL. V. 47 erwähnte Herrscher des V. 13 genannten Königreichs, also der König, der Dietrich und Hildebrand verbannte und sein Weib und Kind ihrer Besitztümer beraubte, eben der heftige Gegner Hildebrands, von dem V. 25 erzählt. Die andere Möglichkeit ist die, welche aus dem bekannten Sagenbericht der Quedlinburger Annalen zu entnehmen ist. Danach ist Ermanricus der König, Odoacer ein treuloser Verwandter desselben, der den König anstiftet, seinen Neffen Theodoricus aus Verona zu vertreiben und in die Verbannung zu Attila zu drängen. Vgl. Schröder, ZfdA. 41, 24ff., Busse, Beitr. 26, 74. Mir scheint die Lage der Dinge im HL. durchaus für die letzte Möglichkeit zu sprechen. Vgl. auch Kauffmann S. 173. So erklärt sich am einfachsten Ôtachres nîd V. 18 „feindselige Gesinnung, Haß“, so aber noch mehr, daß Hadubrand im Gedicht offenbar in dem Königreiche, aus dem der Vater einst floh, eine angesehene Stellung und das Vertrauen des Herrschers hat. Nach der schlimmen Zeit, die V. 20—22a schildern, muß ein Umschwung stattgefunden haben, und später Hadubrand zu Ansehen und Ehren gekommen sein, sonst würde er jetzt nicht als anerkannter Held und Kämpe, vielleicht sogar als Führer des Heeres seiner Landsleute dastehen. Gewiß hat er seine Erbgüter wiederbekommen, die offenbar östlich, nahe der Grenze des Reiches, am Meere liegen. Als Kämpen, Feldherrn und Vertrauten des Otacker, von dem er V. 18b und 25 so wenig Erfreuliches berichtet, kann ich mir Hildebrands Sohn nicht vorstellen. Einfach und verständlich wird die Sachlage, wenn man in Anlehnung an die Quedlinburger Annalen annimmt: Otackers Einfluß ist später beseitigt, der treulose Mann vielleicht gestorben: nun wird der Sohn des Verbannten wieder zu Gnaden angenommen, erhält sein Erbe zurück und steigt, seiner Heldenkraft entsprechend, zu hohen Ehren. Dann wäre „die Regierung“, von der V. 47 redet, der König Ermanrich. Er regiert noch, als Hildebrand mit dem hunnischen

Heere anrückt (V. 47), und Hadubrand kann ihm wohl treu sein. Schröder hat gezeigt, daß man diese Fassung der Sage schon fürs Agſ. des IX. Jh. annehmen kann, man darf sie fürs Deutsche darum wohl auch für das Ende des VIII. Jahrhunderts voraussetzen. Ich lege sie meiner Auffassung des Gedichts zugrunde. Sie erklärt auch das ôstar-hina „von hier weg nach Osten", denn Dietrich lebte in Verona, nach der Ostgrenze des Reiches zu.

22b. Hildebrands Weggang könnte unnötig gewesen sein, eine überflüssige Härte gegen Frau und Kind. Ihn zu begründen — und weiter zu exponieren — fährt der Dichter, auf 18a und 20a zurückgreifend, fort: her raet ôstar hina „er ritt aber gerade nach dem schlimmen Osten weg, weil ..." Vgl. Heinzel S. 43, Kögel, Grdr.² II, 1, 78. Hinter hina muß Komma stehen. raet hina nimmt deutlich das giwêt ... hina wieder auf: deshalb kann — durch den Beziehungsakzent — raet Senkung sein; vgl. oben S. 109. Das ae ist = ę, nicht = *ai, wie Kauffmann will. Vgl. oben S. 52. Zur Schreibung heraet s. Kögel, AfdA. 19, 239, Sievers, Beitr. 19, 547 f. Vgl. Kraus a. a. O. S. 326.

23: sîd bringt den Grund des Wegreitens. darbâ Plural, wie so oft bei Abstrakten im Ahd. und Mhd. Doch ist die Mehrzahl keineswegs ohne Bedeutung. Herr Kollege Deutschbein teilt mir mit, daß nach seinen Beobachtungen solche Plurale intensive Bedeutung haben. Hier würde in der Tat „dringendes Bedürfnis" sehr gut passen. Vgl. auch Grienberger S. 35 f.; Kögel, Litg. 217; Wilmanns, D. Gramm. III, 2, S. 721; P. Grimm, Beitr. z. Pluralgebrauch in der ae. Poesie. Diss. Halle 1912, S. 118, 146 ff; Jespersen, A mod. English Grammar II, 1, S. 130. Man beachte den Stabreim, der das „dringend" verstärkt. gistôntun perfektiv „eingetreten war" (Kögel, Litg. 217). Man übersetze kurzweg „weil Dietrich damals sehr dringend bedurfte".

24. fateres mînes mit Inversion des Possessivums. Dieselbe trennt und verstärkt: so kommt die starke Fuge heraus. Der Sinn ist „des Vaters, den ich mit Stolz den meinigen nenne". Teilnahme und Stolz drückt diese Halbzeile aus, darum steht nicht bloß das leere sîn: Dietrich kam eben ohne den Vater nicht aus, deshalb mußte dieser als getreuer Vasall und Gefolgsmann — degan — mit ihm fort. Hinter mînes Punkt. Man beachte die Stabreime. Ôstar (22) „gerade nach dem schlimmen Osten hin", weil das auffällig ist: wer tut das sonst? Deotrihhe — darbâ (23): „der

berühmte Held Dietrich brauchte sehr nötig", voller Stolz auf den Vater. fateres schließt sich wirksam und natürlich an: der berühmte Dietrich in Not der Vater mußte ihm helfen. Hildebrands Person wird stark gehoben, indem sie der Dichter vor dem Hintergrund der sagenberühmten Dietrichsgestalt abzeichnet. All das nur andeutend durch den Akzent, der durch den Stabreim geleitet wird. Man begreift, welch wertvolles Mittel die Alliteration für einen Dichter ist, dem es auf Knappheit ankommt. friuntlaos nachher mit der Emphase des Schmerzes.

Dat was sô friuntlaos man schließt als ein zusammenfassender schmerzlicher Rückblick die Worte V. 18—24 ab. Den Halbvers beziehe ich auf Hildebrand. Es ist grammatisch das einfachste und leichteste. Dem Sinne nach schließt er sich an den Inhalt der Verse 18—22a vorzüglich an, denn diese besagen ja nichts weiter, als daß Hildebrand alle seine friunt, alle die ihm lieb waren, verlassen mußte. Vor allem haftet des Dichters Interesse allein an Hildebrand und Hadubrand. Dietrich wird absichtlich in den Hintergrund gedrängt; Hildebrand beherrscht die Situation in Vergangenheit und Gegenwart des Gedichts, ihm kommt darum jenes teilnehmende Wort zu „Wahrlich, der ist gewesen . . ." sô „gar" ist emphatischer Ausruf (Ehrismann, Beitr. 32, 279). friuntlaos bezieht sich auf Sippe und Mannen, die Hildebrand infolge der Ächtung (V. 47) zurücklassen mußte (vgl. MSD.[3] II, S. 9, Grienberger S. 40), während Dietrich viele deganâ und vor allem Hildebrand selbst mitnehmen konnte. man muß, auch nach Ausweis der Alliteration, wie oben V. 7 behandelt werden. was bezeichnet den Zustand, der durch die Flucht für ihn eintrat. Man übersetze etwa „Wahrlich, der hat alle, die ihm lieb waren, entbehren müssen". Parallelen zu diesem Vers im Ags. bei Ehrismann S. 279.

Die ganze Rede von V. 15—24 ist in der tieferen Lage des Typus gehalten: sie hat nach dem bei Besprechung der Schallform S. 58 Gesagten etwas Gedämpftes, das der schmerzlichen Stimmung gut entspricht. Aber der Sohn erhebt sich jetzt einen Augenblick über die Trauer um das Geschick des Vaters: die nächsten zwei Ketten steigen in die Höhenlage und sind viel energischer, frischer: daher auch die starken Akzente. Allzusehr hat er sein Auge auf die düstere Seite des Loses seines Vaters geheftet: jetzt hebt er die hellere hervor.

25. ummet tirri ist zu lesen, da tt nur da steht, wo obd. zz möglich ist; vgl. ummet V. 38. Auch der Schreiber A_1 hat das

zweite t zum i gezogen, wie seine erste, dann gebesserte Verschreibung zeigt. S. oben S. 28. Über tirri Rißer, Germ. 9, 304, Kögel, Litg. I, 1, 218. Sinn: „er war ein überaus leidenschaftlicher Gegner Otackers".

26. dechisto s. Erdmann, Beitr. 22, 431 f.: „der annehmbarste, geschätzteste, werteste". miti dient nach Franck, ZfdA. 47, 22, Fußnote 1 zur Bezeichnung persönlicher Verhältnisse, wie nhd. „bei"; mnl. ist der Gebrauch noch besonders lebendig. Also „unter seinem Gefolge Dietrich der werteste". 25/26 ist die Folge von den in V. 18—24a geschilderten Ereignissen, deren Ergebnis in V. 24b gleichsam zusammengefaßt wird. Erg. „darum" vor V. 25, „andererseits" vor V. 26. Die Stabreime erklären sich durch den Gegensatz der Namen und Begriffe und durch die Emphase; in degano liegt wohl der Gegensatz zu den Blutsverwandten.

27. folches at ente: folc prägnant — darum alliterierend — „Kriegsvolk" (MSD.³ II, 14)[1]). enti st. N. „die vorderste Reihe". Die Inversion soll auch hier beide Teile der Formel der Anschauung erhalten: beide sind dem Dichter wichtig, wenn auch — nach dem Stabreim zu urteilen — folches mehr. „Er war stets unter dem Kriegsvolk, vorn dran". Dahinter Komma, wie auch hinter leop. Denn der Dichter will natürlich nicht sagen: „leider war ihm der Kampf allzulieb und das kostete ihm das Leben" (so MSD.³ II, 14; Kraus S. 327), sondern Hadubrand schildert den glänzenden Helden und leidenschaftlichen Krieger in V. 27a und fügt zur Begründung V. 27b hinzu. So auch Schröder, Symb. S. 205. ti leop bedeutet also „zu lieb, als daß er sich zu Hause oder mitten im Haufen zurückgehalten hätte." Diesen Gedanken drücke man durch „viel zu lieb" aus; freier „denn der Kampf war sein Leben". Grienberger S. 43. V. 28 gibt die Folge des in V. 27 geschilderten Verhaltens an. Ergänze „darum". chûd überschwer = „wohlbekannt", prägnant zu nehmen. chônnêm mannum „den Helden". Über man s. oben V. 7. Der Artikel ist im HL. noch nicht im Gebrauch, vgl. 6a, 26a. Der Stabreim ist nachdrucksvoll, bei chônnêm spielt der Gegensatz mit („nicht der in der Masse kämpfende, gewöhnliche Mann"). V. 28b schließt die Rede ebenso schmerzlich ab, wie oben 24b den ersten Teil: man mache beim Vortrag vorher eine Pause. Über habbe s. oben S. 87. Mit V. 27 sinkt die Rede in die tiefere Lage

[1]) Vgl. oben zu V. 10.

des Typus und nimmt damit wieder einen mehr gedämpften Charakter an. wâniu Kögel, Litg. 219/20.

29. wêttu. Jetzt ist in der Hs. nur noch þ ... tu zu lesen[1]). Dafür, daß die auch sonst im HL. verwendete Ligatur ꝺꝫ dastand, führt Grienberger einen sehr beachtenswerten Grund an (S. 45). Eckhart überträgt in der Francia orientalis I, S. 865, Sp. 1 das dꝫ sîd der Hs. in V. 23a mit der sîd; er löst also ꝫ mit er auf. Auf derselben Spalte an der Stelle V. 29 druckt er wertu. Wenn nun Grein 1858 (1880[2]), S. 27 ff. wettu mit Ligatur liest, so stützen sich Eckhart und Grein wechselseitig. Kauffmann S. 146 und Grienberger S. 46 halten wêt für den Imperativ zu as. *wêtian, doch — lautgesetzlich — ohne -i wie im Ags. Daran sei das Pronomen thu angehängt „tue kund"; irmingot sei Vokativ. Das ist völlig unmöglich, schon wegen des Stabreims; vgl. zu V. 38. Vor allem wegen des du in V. 30. Nach dem -tu = Gott, du in V. 30 auf Hadubrand zu beziehen, ist ganz ausgeschlossen, eine andere Beziehung scheint mir aber äußerst gezwungen (so Kauffmann S. 146). Ich bleibe bei der üblichen Erklärung wêttu = ahd. weizzu, zum schw. Verb. *weizzen, urg. *waitjan, „wissen machen". Vgl. Franck S. 25, Fußn. 1. Zum Ausfall des i̯ und zum tt vgl. V. 2 urhêttun, ahd. urheizzun. Die Ausgleichung *tt > ahd. tz mit ahd. zz hat ja nichts Auffälliges. Dann ist irmingot Akk. = „ich mache den großen Gott wissen", „ich schwöre es bei Gott". Vgl. wizze Krist im Mhd. Freilich bringt obana ab heuane Schwierigkeiten, denn es bedeutet eben doch „von oben, von der Höhe des Himmels herab"[2]). Wenn man übersetzen dürfte „ich rufe dich als Zeugen meiner Worte vom Himmel herab", so wäre die Sache in Ordnung. Aber für diese Bedeutung hat man keine Beweise, vgl. MSD.[3] II, 15; anders Siebs, ZfdPh. 29, 412. Irmingot obana ab heuane als einen Begriff zu nehmen, wie Franck unter Hinweis auf die feste Formel got von himile vermutet, ist mir auch wenig wahrscheinlich, weil dann beide Stücke der Verbindung in besonderen Halbversen stünden und durch Alliteration überschwer wären: ihre Verbindung wäre dadurch gerade gelöst. Der Dichter betont übrigens durch den Stabreim von

[1]) MSD.[3] II, S. 10. W. Grimms Steindruck läßt die Wen-Rune mit Strich noch erkennen.

[2]) Vgl. Theodulf Carm. XIII (Poetae aev. Carol. I, S. 468), V. 24: Et quia quae gerimus, spectat ab arce deus. Vgl. auch LXVII, V. 4.

obana gerade „das vom Himmel oben herunter". Vermutlich hat hinter 29b der Text ursprünglich anders gelautet; D. II brachte durch seine Zeilen 30—31 die Schwierigkeit hinein. Doch, man mag erklären, wie man will, eins ist sicher: Hildebrand ruft Gott, der vom Himmel alles sieht und alle Herzen kennt, zum Zeugen für die Wahrheit seiner Worte an. Daß irmingot 'deus universalis', d. h. der Christengott ist, der über alle Menschen und Völker herrscht, bemerkt Braune, Beitr. 21, 3 ff. mit Recht. Von heidnischem Wesen ist in dieser Zeile keine Spur. Man achte auf den Stabreim: die Überschwere ist Zeichen der stärksten Beteuerung — Höheres als den irmingot gibt es nicht. quad Hiltibrant steht außerhalb des Verses; zu streichen braucht man es nicht. Kögel, Litg. I, 1, 220. Heusler, ZfdA. 46, 247 f.

30. mit sus sippan man: mit mit Akk., vgl. Wessobr. Geb. 8. Andere Beispiele aus Graff bei Grienberger S. 50. Socin, Schriftspr. S. 55 hält sippan für einen as. schwachen Dativ. sus deiktisch; Sievers, Beitr. 12, 498. Zu man s. oben zu V. 7: „mit einem so nahen Blutsverwandten wie ich hier". Über die Grade der Blutsverwandtschaft s. Amira, Pauls Grdr. III², 156.

31. gileitôs zu gileiten schw. V. 1. Es ist 2. Sg. Prät. (Franck S. 50, Fußn. 2). Die Vereinfachung des -tt- würde in môtîn V. 2 ihre Parallele haben. S. oben zu V. 2. Zur Bedeutung der Formel vgl. Franck S. 24 f.: „eine Angelegenheit mit jemand haben", „mit jemand zu tun haben". Aber das ist für die Über-Hebung, die der Stil des HL. auf dinc verlangt, zu farblos. dinc steht in einem mitgedachtem Gegensatz; es handelt sich um ein besonderes 'dinc', ein unfreundliches Zusammentreffen, was aber noch kein Kampf zu sein braucht. Denn der ist unter Blutsverwandten ausgeschlossen, wie Hildebrand voraussetzt. Man möchte wegen des einfachen -t- die Form gern als Präs. von gileitôn auffassen. Aber leitôn ist offenbar ganz vereinzelt; vgl. Graff. Außerdem ist das Präteritum hier wirksamer, weil man schärfer über die Vergangenheit abschließend urteilen kann, als über die Zukunft. gi- perfektiviert übrigens den Sinn des Wortes. Also „mit einem zusammengeraten". neo dana halt: dana wie as. than steht in negativen Sätzen beim Komparativ als Vertreter des verglichenen Gegenstandes: dieser ist hier doch wohl die besondere Sachlage; halt ist 'potius'. Danach bedeutet die Stelle — vgl. Jellinek, ZfdA. 37, 20 f. — „daß du ebensowenig jemals mit einem so nahen Blutsverwandten wie ich hier

zusammengeraten bist". Das gibt natürlich keinen Sinn, weil nichts vorausgeht, auf das jenes „ebensowenig" zurückgriffe. Die Bedeutung „trotzdem niemals" aber ist fürs Ahd., wie es scheint, nicht nachzuweisen: nach Jellinek S. 23 wird as. ahd. ni than halt, ne tana mêr von ni thiu halt „dennoch nicht" geschieden, nur ags. vermischen sie sich. Man darf darum im HL. nicht übersetzen „daß du trotzdem niemals ... bist", obgleich dieser Gedanke gut passen würde. Jellinek nimmt deshalb vor V. 30a eine Lücke an, in der jener Gedanke gestanden habe, auf den das neo dana halt zurückweise. Aber der Inhalt weist nicht auf eine Lücke: man vermißt gar nichts. Und wenn sie erweislich wäre, ein Gedanke, der zu der oben zuerst gegebenen Übersetzung stimmte, wäre in ihr kaum anzunehmen. Erinnert man sich daran, daß auch der Gedanke von V. 29b Schwierigkeiten bereitet und bei V. 30a D. II einsetzt mit offenbar fehlerhaften, weil stabreimlosen Zeilen, so wird man sich wohl am besten bei der Annahme beruhigen: hinter V. 29 ist in der mündlichen Überlieferung der Wortlaut von D. I unkenntlich geworden; es sind die Zeilen 30/31 eingedrungen, die gewiß an Worte und Gedanken von D. I erinnern, aber weder mit 29b zusammenpassen, noch mit ihrem neo dana halt einen klaren Gedankenzusammenhang ergeben. Der Sinn im allgemeinen ist aber deutlich. Er dürfte sein: „daß du noch nie mit einem so nahen Blutsverwandten wie ich hier zusammengeraten bist". Der Kampf zwischen Blutsverwandten ist Frevel: Hildebrand freut sich für Hadubrand, daß dieser der Gefahr entgeht, dergleichen begehen zu müssen. Hinter V. 31 muß doch wohl eine Lücke angenommen werden. Zwar umschreibt V. 30b das Wort „Vater": denn in der Situation und nach den Worten Hadubrands kann der nächste Blutsverwandte nur der Vater sein. Aber man erwartet doch hinter 31 die deutliche Antwort „ich bin Hildebrand, den du tot glaubst, dein Vater": die bloße Umschreibung ist zu matt.

32. ar ist „aus — heraus", der Sinn verlangt aber „vom Arme los". Es liegt der typische Fehler des Vorauseilens vor; darum lese ich ab. Vgl. 29b. So auch Trautmann S. 98 und Pongs S. 43. Steinmeyer (Lit. Zbl. 1903, S. 1248) verteidigt ar mit zwei Parallelen aus Otfr. 2, 23, 13 und 4, 11, 11. Aber auch dort ist die Bedeutung „aus heraus" nicht erloschen und zugleich die Grundanschauung eine andere. Der Stabreim folgt der sinn- und stilgemäßen Betonung nicht: denn arme müßte ebensoschwer werden

wie want. Also ein Kunstfehler. wuntane baugâ: die Betonung ist ganz dem Sinne der Worte entsprechend. Denn es sind nicht „gewundene Ringe aus Kaisermünzen“ (Busse S. 56), oder „Armspangen“ (Kauffmann S. 147), sondern es handelt sich natürlich um den einen, spiraligen Goldring, den Hauptschmuck des germanischen Kriegers, den dieser am Arm trug und der abgewickelt werden konnte: daher want. wuntane baugâ ist fast ein Begriff. Der Stabreim verstärkt: „den herrlichen Armring“. Vgl. S. Müller, Nord. Altertumskunde, Übers. v. Jiriczek I, S. 254 f. Ebendeshalb steht V. 33 auch der Instr. Sing. cheisuringu da, nicht der Plural, wie Busse S. 56 übersetzt. ch. gitân „gefertigt aus einem Kaisering“. Vgl. Kögel, Grdr.[2] II, S. 78. cheisurinc ist Bezeichnung für eine bestimmte Münze, entsprechend den Münznamen Schilling, Pfenning. Vgl. J. Grimm, Gramm. 2, 350; Grienberger S. 53. Der Stabreim zeigt, daß die Münze sehr wertvoll war. Es ist offenbar eine Goldmünze, die der oströmische Kaiser hat schlagen lassen. Mit Kögel (Litg. 221) „Kaisergold“ zu übersetzen ist wohl nicht nötig; bei gehöriger Legierung mochte eine starke Goldmünze für einen Armring reichen. Über das oströmische Gold bei Hunnen und Goten s. S. Müller, a. a. O. II, 205 f. Kauffmanns Übersetzung „mit einer Kaisergoldmünze versehen“ (S. 147) erhellt aus der von ihm angezogenen Stelle des Saxo keineswegs, denn torques ist ein Halsband. sô — se ... gap „welche ihm geschenkt hatte“. Vgl. Grienberger S. 53. der chuning: der Stabreim besagt „der berühmte König“; der Artikel hat seine besondere Bedeutung „der König, der dafür in Betracht kam = der König, sein Gönner“. Wir brauchen den Artikel heute noch ebenso. Hildebrand lebte mit Dietrich als geehrter Recke am Hofe des Hunnenkönigs. Vgl. zu S. 46/47.

34. Hûneo truhtîn: Hûn Mask. -i, Graff IV, 960. Die Worte des Stabreims wegen wie wuntane baugâ fast als ein Begriff zu verstehen. dat ist Ausdruck der lebhaftesten Versicherung. Vgl. Lm. I, 430; Martin, ZfdPh. 24, 228. Wahrscheinlich geradezu Schwurformel; s. Beneckes Anm. z. Iwein 7928; Kögel, Litg. 221. Die kurze direkte Rede wirkt überaus dramatisch: man hat vorher eine Pause zu machen, in der Hildebrand den Sohn erwartungsvoll anschaut und den Ring mit der Hand hinhält, damit ihn dieser auch mit der Hand nehme; aber Hadubrand regt sich nicht. Der Vater wird jetzt dringender, um den Sohn an sich zu ziehen. Ein Gedankenstrich im Text drücke die Pause aus. Vgl. oben 24b und 28b, vor

denen auch eine kleine Pause nötig ist. bi huldî: bi ist kausal „aus". Hildebrand hat dem Gegner zugerufen, er sei sein nächster Blutsverwandter, sein Vater. Auf Grund dieses nahen Verhältnisses schenkt er ihm nun den Armring, also „aus väterlicher Liebe". Der Stabreim deutet einen Gegensatz an, „nicht aus Hinterlist, sondern". Auch das beschwört Hildebrand, er will eben jeder Mißdeutung und jedem Mißtrauen zuvorkommen. Vgl. bi forhtûn Tat. 81, 2; bi gisehen ebd. 77, 1; bî nîde Otfr. I, 2, 22; bî ginâdu ebd. I, 2, 46.

V. 36 unterlasse man nicht man eine deutliche, wenn auch weniger schwere Hebung zu geben. Übersetze „der Mann". Falsch Grienberger S. 58. Zur Lage Heinzel S. 46. gêr ist der Speer mit Eschenschaft (V. 62) und natürlich eiserner Spitze. Er wird im HL. nicht wie später im höfischen Roman zum Stoß, sondern zum Wurf verwendet (V. 39, 62 ff.). Auf Speerwurfweite halten also beide Helden, auf ihren Rossen sitzend, einander gegenüber. 38 zeigt die Alliteration, die Fuge und das Metrum, daß altêr Hûn, besonders das Adjektivum, schwere Hebungen enthalten. Also darf man die Worte nicht als Vokative nehmen: dann müßten sie leichter sein. Vgl. Versl. S. 56. Auch die an sich vielleicht auffällige Alliteration auf altêr hat ihren guten Sinn: das Wort ist, wie oben ôstar V. 18, emphatisch „alter abgefeimter" Hunne. Hadubrand hat von den Hunnen die Vorstellung, welche im VIII. Jh. von den räuberischen und hinterlistigen Avaren im Schwange war.[1]) 791—99 wurde durch Karls des Großen Sohn Pippin Krieg gegen dies Volk geführt, auch deshalb, weil die Avaren den bayrischen Herzog Tassilo 787/88 unterstützt hatten. Vgl. Hauck, Kirchengesch.[3] II, 456. 471. Die Hunnen wurden das Unglück dieses Fürsten. Vielleicht spiegeln sich diese Vorgänge noch im HL. Die Dichter I und II waren ja Bayern. dir ethischer Dativ „bei dir, in deinem Benehmen"; Kögel, Litg. 222; Kraus S. 320. Man übersetze: „du bist deinem Benehmen nach ein alter, abgefeimter Hunne". ummet durch Stabreim überschwer: „ein überaus schlauer", „überaus" mit Emphase.

V. 39 entspricht der Stabreim der natürlichen Betonung: spenis — werpan, wortun — speru stehen gegenüber. Also gekreuzte Alliteration.

V. 40 = „du bist in der Weise zu der Abgefeimtheit deines Alters gelangt, daß du unaufhörliche Tücke geübt hast", fuoren ist Kausativ

[1]) Vgl. Kauffmann S. 153.

zu faran „in Bewegung bringen“. gialtêt alliteriert; es hat also prägnanten Sinn, weist wohl auf altêr V. 38a zurück. Der V. 40 soll den Vorwurf von 38 vertiefen: nicht nur in diesem Falle zeige sich der Gegner als echter, abgefeimter Hunne; er hat sich zu dieser Höhe echt hunnischer Hinterlist seit langem durch Ausübung unaufhörlicher Tücken entwickelt. man ist zu beurteilen wie oben V. 7. Über die Form inwit s. oben S. 87. sô ist „so daß“ wie V. 51 (Franck S. 28). Vgl. Mhd. Wörterb. II, 2, S. 460b. Die Stabreime in 40b mit Emphase der Verachtung.

41 f. sagêtun „haben mir als bestimmt wahr berichtet“. Vgl. zu V. 1. Dazu gehört westar ubar wentilsêo: „es brachten mir die Nachricht westwärts über das Meer“. Die Worte von V. 42a können mit sêolîdante — wie Grienberger S. 60 will — natürlich nicht verbunden werden. Hadubrands Land denkt sich der Dichter offenbar am nördlichen Adriatischen Meer, an der Ostgrenze Italiens. sêolîdante: die Flexion ist die eines Part. Präs.; vgl. sceotantero. V. 50. wentilsêo dürfte nach Analogie von „Wendelstein, Wendeltreppe“ bedeuten „das Meer, welches sich im Kreise herumlegt“. wentilmeri ist darum oceanus. Hier kann es sich nur um das Meer handeln, das sich um die Balkanhalbinsel oder auch Italien herumlegt. Oder bedeutet das Wort einfach „das große Meer“, ohne genauere Anschauung? S. auch Kauffmann S. 154.

42. wîc „der Kampf“. Vgl. Kögel, Litg. 222.

43. tôt ist emphatisch stark betont, also sollte es mit alliterieren: es liegt ein Kunstfehler vor. suno: -o s. oben S. 79.

Hinter V. 44 muß eine Lücke sein. Hildebrand erklärt dem Sohne, daß er kein Hunne und wie er nach dem Hunnenland gekommen sei: als Verbannter, vertrieben unter der Regierung des Königs, der noch jetzt im Königreiche herrsche. Als Recke habe er beim Hunnenkönig gelebt. Das setzen die Worte V. 47 voraus, die Hadubrand spricht. Auf Hadubrand können sie nicht gehen, vor allem wegen 47a nicht. Wollte der Vater zum Sohne sagen: „du kennst das Los des Verbannten nicht“, so wäre der Zusatz bî desemo rîche überflüssig, ja störend.

45. wela „deutlich“. gisihu ih perfektiv „ersehe ich“. in dînêm hrustim „an deiner Rüstung“, die hunnisch und dazu sehr kostbar ist; zu in vgl. V. 55a. hrust F. i-, Plur. wie saro, weil sie aus mehreren Stücken besteht. Die Überschwere des Wortes bedeutet: mache keine Worte; an deiner Rüstung sehe ich doch, wie es mit dir steht.

46. gôten. Über die Form s. oben S. 83. Die Bedeutung ist „gütig, freigebig", im Gegensatz zu der Feindseligkeit und Habgier des Herrschers, der Hildebranden angeblich geächtet und seiner Güter beraubt habe. Die Stabreime von 46 haben durch Gegensatz ihre Bedeutung. Hadubrand will sagen: „du hást in deiner Héimat einen Hérrn, du stehst in der Heimat in einem festen Dienstverhältnis, du lebst nicht als Recke in der Frémde, wie du vorgibst; und dieser Herr ist gütig: er kann dich nicht feindlich und aus Habgier vertrieben haben. Das habês hême (im Hunnenland) hêrron glaubt Hadubrand aus dem hunnischen Charakter der Rüstung, das gôten aus ihrer Kostbarkeit erschließen zu können. Der Nachdruck liegt darauf, daß Hildebrand im Hunnenlande offenbar ein festes Dienstverhältnis habe, also nicht Recke aus Hadubrands Vaterland sein könne, die Güte des Herrn steht in zweiter Linie. Das ergibt die aus dem Stabreim zu erschließende Schwere der Hebungen. Siehe die Übertragung § 19. Man darf eben den Stabreim nicht bei der Erklärung vernachlässigen.

47. dat ist dem dat in 46a untergeordnet: „so daß". noh stört melodisch, auch dem Sinne nach. Es könnte höchstens ironisch gemeint sein: „so daß du — wenigstens bis jetzt noch nicht —". Aber das scheint mir sehr gesucht. Ich streiche es daher. bi desemo rîche: Kauffmann S. 151; bi mit Dat. wohl „wegen, auf Veranlassung"; vgl. Otfr. bî nôti „aus Zwang", bî nôthurfti, bî theru gastwissî. S. Pipers Wörterb. S. 34; Franck S. 31, Fußnote 2. desêr „der, von dem du sprichst"; vgl. 61 desero brunnôno „die, um welche es sich handelt". rîhhi st. N. -ja „die Regierung, der König", wie mhd. daz rîche „der Kaiser". Vgl. Musp. S. 35; Hel. 1894; Grienberger S. 64. Der Stabreim besagt „durch den edeln König". Der Gedanke der Stelle ist: ich sehe an deiner hunnischen, kostbaren Rüstung, daß du in der Heimat als Vasall eines Herren lebst und zwar eines gütigen, freigebigen. Infolgedessen ist es nicht möglich, daß du durch den edeln König, von dem du redest, in die Verbannung geschickt worden bist. Rîche und reccheo treten im Akzent ein wenig zurück, weil sie auf Hildebrands — verlorene — Worte Bezug nehmen.

48. welaga „ach". Tat. 92, 3 wolaga = lat. o, ein vorwurfsvoller, klagender Ausruf; Otfr. I, 18, 25 wolaga ebenso. Otfr I, 5, 67 Ausruf der Begeisterung. Im HL. paßt natürlich nur die erstere Bedeutung; die exhortative, die man wohl meist

annimmt (z. B. Grienberger S. 66), paßt gar nicht. waltantgot gehört eng zusammen; vgl. irmingot. Grienberger S. 66. Die Stabreime erklären sich durch den Ausdruck andringender, eindringlicher Klage. wêwurt F. -i. Der Begriff des Schicksals liegt durchaus nicht in dem Wort. -wurt ist Verbalabstraktum zu werdan und bedeutet „das Eintreten", dann konkret „das Eintretende", furwurt „das eintretende Schlimme", detrimentum (Tat.), giwurt „das eintretende Angenehme, Freude, Genuß" (Otfr.). wêwurt (allit.!) also einfach „schweres Unglück". Vgl. Ehrismann S. 283. skihit futurisch; es droht Verletzung der Blutsverwandtschaft. Auf Schicksalsfügung weist das Wort nicht.

49. wallôn „von Land zu Land ziehen"; das Wort wird gern von Pilgern gebraucht. Hier geht es auf das unstete Leben des Verbannten, wie es auch in Glossen das lat. exulare wiedergibt (MSD.[3] II, S. 11). Hildebrand nimmt, wie die Recken sonst, wechselnd an allerlei Kriegen teil, ohne feste Stellung zu haben. Hinter wallôta Reihenbrechung; s. oben S. 109. ur lante kann doch kaum „außerhalb meines Landes" heißen, da ur die Bewegung „aus — heraus" bezeichnet. Wohl: „aus meinem Lande heraus und immer weiter weg von ihm". Busse übersetzt „aus dem Lande, wo man — mich einstellte". Das gibt keinen Sinn.

50/51 sind die Sätze mit dâr und sô parallele Konsekutivsätze. Das ergibt der Inhalt. dâr = in der Weise, daß mich dabei (auf dieser Länderfahrt); Paul, Mhd. Gr. § 347, 4. sô = „so daß", wie oben zu 40b. Hinter sceotantero Komma, hinter gifasta Punkt. V. 50 besagt, daß Hildebrand in offener Feldschlacht, V. 51 bei Belagerungen in gleicher Weise trotz aller Gefahr mit dem Leben davongekommen sei. skerita: zu skerian vgl. Petrl. 5. Es liegt der Begriff prüfender Überlegung darin. Dieser Sinn wird durch den Stabreim noch betont = „mit Absicht zuwies". Richtig also Kögel, Litg. I, 1, 223 „bestimmte". Es ist von einer bevorzugten Truppe die Rede, in welche Hildebrand immer eingereiht wurde. Vgl. Ehrismann S. 284. sceotantero: zur Form s. oben S. 87; zur Flexion vgl. V. 41 sêolîdante. Es ist „die Abteilung der (berittenen) Speerwerfer". Offenbar war es Taktik, durch diese Schar den Kampf zu eröffnen und den Einbruch in die feindliche Schlachtreihe vorbereiten zu lassen. Hildebrand meint etwa dasselbe, wie V. 27 Hadubrand. Vgl. Ehrismann S. 284. Die Stellung des Hauptstabes ist falsch; s. oben S. 102. burc alliteriert, weil der Gegensatz zur offenen Feldschlacht

mitwirkt. banun gifesten „den Tod geben". Kögel, Litg. I, 1, 224; Kraus, ZföGymn. 47, 320. Der Stabreim von banun ist emphatisch.

52. nu leitet den Gegensatz ein „jetzt aber". scal „der Zwang der Umstände wird dazu führen, daß ..." Der Schicksalsbegriff ist fernzuhalten.

53. bretôn MSD.[3] II, 11; Kögel, Litg. I, 1, 224. billi st. N., as. bil, Synonymum von suert. Grimms Gr. II, 440; Grienberger S. 71. Über mit mit Instr. Pongs S. 129. bano schw. M. V. 51 und 53 „der Tod", wenn auch as. bano „der Töter" heißt. Vgl. mhd. ban schw. M. Mhd. Wörterb. I, 82b (Kraus S. 320). Also V. 53b „oder ich ihm den bittern Tod bringen".

Hinter V. 53 ist eine Lücke, denn V. 54—56 spricht Hildebrand. Er macht durch leisen Hinweis auf sein Alter den letzten Versuch, den Sohn vom Kampfe abzuhalten. Was er sagt, zielt auf etwas, das Hadubrand geantwortet hat; man kann es aus seinen Worten entnehmen.

54 ff. aodlîhho Adv. zu ôdi 'facilis' „leicht zu tun"; vgl. Tat. maht „du hast die Möglichkeit". nu modal „bei der Lage der Dinge". Erläutert wird dies durch V. 55a in sus hêremo man „bei einem alten Manne wie ich hier". Zu sus s. oben zu 30, hêr zu 7b, zu in vgl. 44. Diese Worte kann nur Hildebrand sprechen. Die Satzteile sind etwas durcheinander gewürfelt, wie oft im Altd. S. Paul, Mhd. Gr. § 396. V. 54a + 55a gehören zusammen, dann 54b + 55b. Man setze daher hinter man ein Komma, um den Halbvers aus dem umgebenden Satz herauszulösen. Vergleichbar sind die Fälle helidôs V. 6a, dann 13a, 19a. Es stehen sich parallel gegenüber ibu ... ellen taoc, hrusti giwinnan und ibu reht habês, raubâ birahanen. Die Satzstücke sind chiastisch sehr wirkungsvoll geordnet, wie V. 20—22a, 25—26. Die beiden parallelen Sätze enthalten zwei Gedanken, die logisch durch die Partikeln „und dann" zu vermitteln wären. Nämlich: das erste muß sein, die Rüstung des Gegners erkämpfen, dann erst kann der Sieger die erbeutete als sein Eigentum davontragen. 55. hrusti Plur. -i ist einfach die aus mehreren Stücken bestehende Rüstung, die einer trägt (vgl. oben V. 44), dasselbe wie saro V. 4. raub M. -a im Plur. ist dieselbe Rüstung, insofern ihre Stücke dem Besiegten weggenommen werden, = spolia, exuviae, „Beute". gi-winnan ist perfektiv „erkämpfen", birahanen (aisl. ræna) „als Sieges-

preis davontragen". Die Vorbedingung für das Erkämpfen drückt V. 54b aus. — 54. taoc. Zur Schreibung ao s. oben S. 87. Nach den bekannten ags. Parallelen (Ehrismann S. 285) „wenn deine Kraft stark genug ist". dir „für dein Vorhaben". Die erkämpfte Rüstung dann als Beute wegzutragen, dazu gehört, wie Hildebrand sagt, ênic reht „irgendein Rechtsanspruch". ênic bedeutet wie V. 51 „irgendein", man darf die Formel also nicht wie Franck allgemein mit „Recht haben, im Rechte sein" übersetzen. Vgl. auch Rödiger, ZfdA. 35, 174. Diese Übersetzung hängt — wie das bei Ehrismann S. 285 deutlich hervortritt — mit der ebenso falschen Auffassung zusammen, es handle sich bei dem Kampf um Recht und Unrecht, um ein Gottesurteil. Hier liegt wohl die Vorstellung zugrunde, daß die Kampfesbeute zusammengelegt und dann verteilt werde: nur in besonderen Fällen mochten einem Kämpfer bestimmte Beutestücke zustehen, so bei solchen Einzelkämpfen die Rüstung des feindlichen Kämpen. Auch Hildebrand nimmt dies Recht für sich in Anspruch (V. 61). dâr scheint mir melodisch besser als dar(a) oder verkürztes dar (MSD.[3] II, 19). Dies springt aus der Senkungslinie heraus × × × ×
× ×. Dem Sinne nach freilich würde es sehr gut passen: „Anspruch darauf". dâr bei ibu ist zu beurteilen wie oba — thâr Otfr. III, 11, 12: es verallgemeinert, wie in der Verbindung iamêr thâr. Die Halbverse 54b + 55b, 56a + 56b nehmen Worte Hadubrands wieder auf: das Neue, was Hildebrand sagt, liegt in V. 54a und 55a. Dementsprechend akzentuiere man (Beziehungston!).

Hildebrand will den letzten Versuch machen und verweist den Jungen auf sein graues Haar: der Kampf mit einem so alten Manne wie er, sei kein Heldenstück. Der Alte demütigt sich selbst, aus Liebe zum Sohn, nur um das Äußerste zu verhüten. Denn an und für sich ist er sich seiner Heldenkraft bewußt und scheut den Kampf gegen niemand. Es ist also eine Wendung an das Mitleid des Gegners, die nicht ernst gemeint ist, sondern nur dem väterlichen Herzen entspringt, das kein anderes Mittel mehr weiß, den Kampf mit dem Blutsverwandten zu hindern. Den Streit zwischen Heldenstolz und Demütigung aus Liebe drückt das scheinbar widerspruchsvolle Satzgefüge sehr fein aus: denn an sich paßt der Gedanke „ich bin ein alter Mann und leicht zu fällen" nicht zu dem mahnenden, fast drohenden „wenn wirklich deine Kraft dazu ausreicht".

Hinter V. 56 ist wieder eine Lücke. Hadubrand muß darin die entscheidende Beleidigung ausgestoßen haben. Außerdem deutet das quad Hiltibrant V. 48 darauf hin, daß vorher Hadubrand geredet hat. Der Inhalt der Lücke ist aus V. 57 ff. leicht zu ergänzen, Hildebrand wiederholt offenbar im allgemeinen Hadubrands Worte. Der Junge hat dem Alten den Vorwurf echt hunnischer Feigheit gemacht: darauf weist das argôsto und ôstarliuto (= der Hunnen) deutlich hin.

57. doh erkläre „zwar sehe ich jetzt das Schlimmste kommen, dennoch sage ich . . ." nu „jetzt, nachdem du das gesagt". der sî „der möge sein", eine Verwünschungsformel. ôstarliuto hat den Hauptstab „eben von den Ostleuten, die du so verachtest". Übersetze: „den möge man jetzt als den Feigsten und zwar eben dieser Hunnen verachten, der dir den Kampf verweigert". Hildebrand will sagen „ich wäre der feigste unter diesen von dir feig gescholtenen Hunnen, wenn ich dir jetzt den Kampf verweigerte".

58. warne Konj. in Fortsetzung des Konj. sî. es Gen. Mask. auf wîc bezogen. Im Mhd. ist die Beziehung von es auf ein Substantiv selten; Paul, Mhd. Gr. § 222. wel mit Alliteration „so überaus dringend". Die Form ist as., vgl. Holthausen § 373, Kögel, Litg. I, 1, 224. Ahd. heißt es wela, wola, wala.

59. gimeinûn schw. fl., weil das Adj. — siehe die Inversion — sehr hervorgehoben ist. Vgl. oben zu V. 22. niusen schw. 1, got. bi-niuhsjan „ausspähen", niuhseins „die Heimsuchung"; as. niusian „versuchen". Ahd. bedeuten die Komposita mit ar-, bi- addiscere, nancisci, obtinere, repperire, invenire, deprehendere, cognoscere, experiri; s. Graff II, 1104—5. Hier „durch einen Versuch, durch eine Probe feststellen"; die Probe ist der Zweikampf. môtti, ahd. muozzi: der Konj. ist durch den adhortativen Konj. niuse bedingt. muoz bedeutet „ich bin durch die Gunst der Umstände in der Lage", „ich habe das Glück, . . ." ergänze: es feststellen zu können, nämlich hier durch den Sieg. Vgl. noch Germ. 9, 310 f.; Sievers, zu Hel. 224. Übersetze also: „Möge der von uns, der dies Glück haben wird, durch den Sieg im Zweikampf feststellen . . ." Der Begriff der Schicksalsbestimmung braucht in môtti keineswegs zu liegen. Was erst durch den Sieg des einen der Kämpfer entschieden werden kann, durch ihn aber auch sofort entschieden wird, sind die Fragen: wer von beiden verliert die Rüstung? wer trägt sie beide davon?

V. 60 muß wegen des Stabreims hwerdar als „wer von uns beiden" genommen werden. Die Form ist hwedar mit neuer Anlehnung an hwer. hregil N. -a. „Gewand", im Plural spolia „die schützende, aus mehreren Stücken bestehende Rüstung, insofern sie dem Besiegten abgenommen wird", vgl. Graff 4, 1150. dero, nicht bloßer Artikel (Kögel, Litg. 225), sondern, worauf schon die Parallele zu desero hindeutet, „die in Betracht kommende d. h. dem Sieger verfallene"; vgl. 33b, 6b, 12b. rûmen schw. 1, reflexiv sih rûmen bei Otfr. V, 6, 33 „aufgeben". Der Sinn ist offenbar „aus der Rüstung herausmüssen". hiutu allitteriert, also „an diesem entscheidenden Tage"; die Schwere von hwerdar drücke man durch Umschreibung aus „wer von uns beiden es sein wird, der ... verlieren soll". Ebendarum scheint mir die Erklärung „ob" nicht möglich. Vgl. auch Franck S. 35.

61. desero vgl. oben V. 47a: „dieser, von dem wir reden". waltan „Gewalt, Verfügung haben". Die letzten Worte sind mit Bitterkeit gesprochen: der Gedanke, dem Sohn die Rüstung abzunehmen liegt Hildebrand ganz fern.

62. asckim Dat. Plur. statt Akk. nach lâzen, vgl. Meißner, ZfdA. 42, 125; Franck ebd. 47, 37; Collitz, Beitr. 36, 371 f. scrîtan „gleiten, fliegen"; Meißner a. a. O.

63. scûr M. -i, nach Graff IV, 200 tempestas, grando d. h. Hagelschauer; mhd. schûrstein „Hagelschloße". Der sausende Speer wird hier im HL. mit der fallenden Hagelschloße verglichen, = „die scharfen wie Hagel daherfahrenden Speere". Vgl. auch Kögel, Litg. I, 1, 225. Daß es sich hier um das Werfen der Speere handelt, zeigt Meißner a. a. O. 125—128. Man beachte auch die von ihm S. 128 zitierte Parallele aus Ermoldus Nigellus.

63. dat in dêm sciltim stônt. Bei der Erklärung dieser Stelle hat man vor allem übersehen, daß sciltim den Stabreim hat, also überschwer sein muß. Die Überschwere erklärt sich sehr einfach durch den Gegensatz: die Schilde wurden getroffen, nicht die Körper, nach denen die Reiter zielten. dêm ist nicht bloß Artikel: den Gebrauch des Demonstrativs als schlichter Artikel wie im Mhd. Nhd. kennt das HL. nicht. der ist immer genau bestimmend, abgrenzend = der gerade in Betracht kommende. Vgl. die oben besprochenen Fälle V. 6, 12, 33, 60. Die hier in Betracht kommenden Schilde sind die der beiden Kämpfer. Der Dichter will sagen, daß beider Kämpfer Schilde getroffen wurden, daß keiner der Speer-

werfer vorbei schoß. dat bezieht sich am einfachsten auf das scrîtan der Lanzen, das von beiden Seiten her ausging. Grienberger S. 78. Am wirksamsten ist es, mit dat als Subjekt einen neuen Satz beginnen zu lassen, davor eine kleine Pause, etwa wie oben V. 24 b, 28 b, 34 b. Auf diese Weise ergibt sich hinter scûrim die gerade da sehr stilgemäße Kettenbrechung (vgl. V. 6, 13, 17, 24 u. ö.). An sich könnte dat auch = „so daß es" sein, wie der = „so daß er": vgl. Paul Mhd. Gr. § 347, 4 nebst Anm. 1. Bei stônt ist daran zu denken, daß wie sitzen, ligen im Altdeutschen sowohl „sich setzen", „sich legen" als „sitzen", „liegen" bedeuten, auch stantan durativ und perfektiv gebraucht werden kann: „stehen" und „zum Stehen kommen". Vgl. auch Grienberger S. 78. Die Partikel gi-, ge- kann dem Verbum vorgesetzt werden, die perfektive Bedeutung klarer zu machen. Hier paßt die perfektive Bedeutung sehr gut: das (Fliegen der Speere) kam schon in (oder „an" V. 45, 55) den Schilden beider zum stehen. Vgl. die Beispiele bei MSD.[3] II, 11. Der Vers begründet, daß nun das Schwert heran muß. Das etwas allgemeine dat ist hier durchaus am Platze, weil es sich um einen Doppelwurf handelt, der auf beiden Seiten ganz die gleiche Wirkung hat.

64. stôpun. Zur as. Form oben S. 80. Es ist das Prät. von as. steppian, einem j-Präsens nach st. VI: „sie schritten", vgl. MSD.[3] II, 11. Die Reiter springen von den Pferden und kämpfen zu Fuß weiter. Die Kampfschilderung ist, dem Stil des HL. entsprechend, ganz kurz, nur andeutend. Das Äußere interessiert den Dichter nicht, er bringt nur das, was für den Gedanken des Gedichtes Bedeutung hat, von „epischer Breite" merke ich nichts in der Schilderung (anders Kauffmann S. 152). staimbortchludun ist metrisch und melodisch unanstößig; es wird Nom. Pl. eines schw. Mask. staimbortchludo sein, wie schon Lachmann wollte. Daß hinter dem Worte der Begriff „Kämpfer" steckt, machen die Parallelen wahrscheinlich, die MSD.[3] II, S. 11 zur Stelle anführen. Meißner deutet staimbort als „mit Mineralfarbe bemalter Schild" (ZfdA. 47, 400 ff.). Die Schilde der beiden Kämpfer sind weiß angestrichen (V. 65), wie es auch die Schilde der Franken waren (ebd. S. 401). -chludun ist unerklärt. Dem Sinne nach passen würde Francks Deutung ZfdA. 47, 37 ff. „die Klopfer", also „die Klopfer der bemalten Schilde". Der Stabreim bedeutet „die gewaltigen Klopfer."

65. huîtte alliteriert; etwa „schön weiß bemalt".

66. lintûn, Variation von scilti, „Schildbretter"; ohne Beziehung auf Lindenholz, Kögel, Litg. I, 1, 226.

67. wâbnum „mit den Schwertern"; as. wâpan, ahd. wâfan. Vgl. Heinzel S. 54 f. Er verteidigt die Form wâmbnum, die aber melodisch-klanglich nicht möglich ist. Kögel verteidigt wâmnum (Grdr.[2] II, 1, 77). Die auffällige Schreibung wâbnum mit b erklärt sich vielleicht aus dem ostfrk. Gebrauch, b und p wechseln zu lassen (Franck, Altfrk. Gr. § 79). S. auch oben S. 92, Fußn. 1. Anders Grienberger S. 90. miti zweisilbig als Präposition wie im As. Grienberger S. 89, Kögel, Grdr.[2] II, 1, 77. wâbnum alliteriert: es liegt der Gegensatz zu asckim darin; erst spät, darum desto wuchtiger wird das Schwert genannt.

Einige Worte über den Schluß unseres Gedichts. Daß er der Anlage und Führung der Handlung nach nur tragisch sein und das HL. nach den bekannten Zeugnissen — Busse S. 38 ff. — mit der Tötung des Sohnes durch den Vater enden müsse, ist wohl jetzt allgemein anerkannt. Wie aber der Dichter im einzelnen Hadubrands Tod herbeiführte, ist unsicher. Mir scheint sehr ansprechend Kögels Annahme (Litg. S. 234), die auch Busse billigt (S. 50), daß das jüngere HL., so sehr es von dem Ernst und dem Gedanken des alten Gedichts abweicht, doch einen wichtigen Zug der alten Dichtung bewahrt habe: den Schwertstreich, den der besiegte Sohn zuletzt gegen den Vater führt. Vgl. auch die Thidrekssage Kap. 408. Ich möchte nicht annehmen, daß der Schlag verräterisch war: dazu liegt bei dem Charakter des Hadubrand unseres Gedichts kein Grund vor. Es wird ein letzter mit aller Kraft der Scham und Verzweiflung geführter Hieb sein, gezielt nach dem Alten, der nachdem der Ehre genug getan, dem Besiegten noch einmal väterliche Liebe und Leben anbietet.

§ 19. Zergliederung nach Klangtypus und Rhythmus.

Berichtigter Text.

Ich gebe in diesem Paragraphen den Text des HL. mit den Verbesserungen und der Interpunktion, die ich für die richtigen halte. Was die Hs. hat, ist aus dem genauen Abdruck in § 4 zu ersehen. Die Rhythmisierung stelle ich über den Text. Die Stücke der Klangform I werden durch Antiquaschrift, die von II durch Kursive kenntlich

gemacht. Die tiefere Lage im Typus erkennt man am gesperrten, die höhere am nicht gesperrten Druck.

Beim lauten Vortrag ist der Text nach dem phonetischen Wert der Laute zu sprechen. Um die Hauptpunkte noch einmal zusammen zu fassen, im *Vokalismus*: Unterschied zwischen ę (offen) und e (geschlossen); die Endungen mit -ĕ sind natürlich offen, ich bezeichne ihre Qualität nicht; i und u geschlossen; Unterschied von ę̂ und ê, der indessen gering, und ǫ̂ und ô, der beträchtlich ist. *Konsonantismus*: Zungen-r, s voller und mehr rückwärts als das nhd.; w = u̯, j = i̯ ohne Reibung; -h- zwischen Vokalen kräftiger, nicht reiner Hauchlaut; t < wg. d, p < wg. b, ƀ, nicht aspiriert; die Medien b d g stimmlos; k = urg. k stark aspiriert, gelegentlich affriziert, letzteres besonders nach l; die Geminaten auch nach langen Silben deutlich, also mit Silbengrenze darin.

Die Artikulation ist im allgemeinen scharf und neigt zur Fortis, in der Hochlage mehr als in der Tiefe. Die Alliterationen sind sorgfältig abzuwägen und mit Überschwere verschiedenen Grades zu bedenken.

Im übrigen ist alles zu beachten, was über F. I und F. II oben § 8 ff. ermittelt wurde. Der Klangtypus III k gr dr ist sorgfältig einzustellen und festzuhalten.

(Siehe das angehängte Blatt.)

§ 20. Übersetzung des HL.

Die Ergebnisse der akustischen und philologischen Erklärung fasse ich in einer Übersetzung zusammen. Sie macht nach der Seite des Künstlerisch-Poetischen hin keine Ansprüche: sie soll nur den Sinn mit seinen Schattierungen möglichst genau wiedergeben. Die Lücken habe ich in [ ] ausgefüllt.

(1) Ich habe es zuverlässig berichten hören, daß sich als Herausforderer, allein gegenübergetreten seien Hildebrand und Hadubrand, in der Mitte zwischen ihren *Heeren* das blutsverwandte Paar Sohn und Vater. Ihre *Rüstungen* hatten sie hergerichtet, ihre Panzerhemden zum Kampfe *fertig* gemacht, die Schwerter hatten sie sich *umgegürtet* über die Ringe weg, die Helden, als sie zu diesem feierlichen Zweikampf ritten.

Hildebrand eröffnete die Zwiesprache, des edlen Heribrands Sohn; er war der *Ältere* dem Äußern nach, an Jahren der *reifere*;

Das Hildebrandslied.

(Zu § 19.)

Anm.: × überleicht, ⨯ volleicht, ≻ halbleicht.

Verszifler Melod. Bind.	Tonbewegung	Sievers'sche Typen	Rhythmisierter Text		Sievers'sche Typen
1.	in Stufen steigende Tonlage ↓	A	*Ik gihôrta dat seggen,*		
2.		C	dat sih ur-hêttun	ænon môtîn	A
3.		A	Hiltibrant enti Hadubrant, ‖[1])	untar heriun[2]) tuêm	B
4.		D	sunu-fatarungôs. ‖	*iro saro rihtun,*	C
5.		A	*garutun sê iro gûdhamun,*[3]) ‖	*gurtun sih suert ana,*	A
6.	↓	A	*helidôs, ubar hringâ,* ‖	*dô sie tô dero hiltiu ritun.*	B
=					
7.	↓	A	*Hiltibrant gimahalta, Heribrantes sunu,* ‖ hêr uuas hêrôro		
8.		DB	ferahes[19]) frôtôro, ‖	hêr frâgên gistônt, [man,	[EB
9.		A	fôhêm [50][4]) uuortum,	huer sin fater uuâri	C
10.		A	fireo[5]) in folche[6])	. . . .	
11.	↓		. . . .	*eddo uuelîhhes cnôsles dû sîs.*	B
=					
12.	↓	B	*ibu dû mî ênan sagês,*	*ik mî dê ôdre uuêt,*	B
13.	↓	D	*chind, in chunincrîche:*[7]) ‖	*chûd ist mir al irmindeot.*	A
=					
14.	↓	A	Hadubrant gimahalta,	Hiltibrantes sunu:	E
15.		B	„Dat sagêtun mî	*ûsere liuti,*[8])	A
16.		A	alte anti frôte, ‖	dea êrhina uuârun,	A
17.		aB	dat Hiltibrant hætti mîn [100] fater; ‖ ih heittu Hadubrant.		A
18.		B	forn hêr ôstar giuuêt,	flôh hêr Ôtachres[9]) nîd,	E
19.	↓	C	*hina miti* Theotrîhhe[10])	*enti sînero degano filu.*	B
=					

Verszifler Melod. Bind.	Tonbewegung	Sievers'sche Typen	Rhythmisierter Text		Sievers'sche Typen
35.	↓	A	*Hadubrant gimahalta,*	*Hiltibrantes sunu:*	E
36.		B	„Mit gêru scal man	geba infâhan,	A
37.		A	ort uuidar orte!		
38.		B	dû bist dir altêr Hûn,	ummet spâhêr!	A
39.		A	*spenis mih mit dînêm uuortun,*	*uuili mih* [250] *dînu speru uuerpan.*	C
40.	↓	aB	pist alsô gialtêt man,	*sô dû êuuîn inuuit fôrtôs!*	aA
=					
41.	↓	B	dat sagêtun mî	sêolîdante	E
42.		A	uuestar ubar uuentilsêo, ‖	dat inan wîc furnam.	B
43.	↓	A	tôt ist Hiltibrant,	Heribrantes suno.“	E
=					
44.	↓	A	*Hiltibrant gimahalta,*	*Heribrantes sunu*[18]):	E
45.		A	*„Uuela gisihu ih in dînêm hrustim,*		
46.		C	dat dû habês hême	hêrron gôten,	A
47.	↓	A	dat dû bi desemo rîche[20])	reccheo [300] ni wurti.“	A
=					
48.	↓	A	„Uuelaga nû uualtantgot (quad Hiltibrant), uuêwurt skihit!		A
49.		aA	ih uuallôta sumaro enti uuintro	sehstic ur lante,	A
50.		C	dâr man mih eo scerita	in folc sceotantero,	D
51.		C	sô man mir at burc ênigeru[21])	banun ni gifasta.	A
52.		B	nû scal mih suâsat chind	suertu hauwan, *[dan!“*	A
53.	↓	A	bretôn mit sînu billiu, ‖	*eddo ih imo ti banin* [350] *uuer-*	C

16.	A	alte anti frôte, ‖	dea êrhina uuârun,	A
17.	aB	dat Hiltibrant hætti mîn [100] fater; ‖	ih heittu Hadubrant.	A
18.	B	forn hęr ǫstar giuuęt,	flǫh hęr Ôtachres[9]) nîd,	E
19.	C	*hina miti* Thęotrîhhe[10])	*enti sînero dęgano filu.*	B
=				
20.	A	her furlaet in lante	luttila sitten	A
21.	A	prût in bûre, |	barn unuuahsan	D
=				
22.	A	arbeo laosa.[11]) ‖	hęr raet[12]) ôstar hina,	B
23.	C	sîd Dęotrîhhe	darbâ gistôntun	A
24.	A	fateres mînes. | —	dat uuas sô friuntlaos[13]) man!	B
=				
25.	C	hęr uuas Ôtachre[14]) [150]	ummet tirri,	A
26.	D	dęgano dechisto[15])	miti Dęotrîche.	C
=				
27.	A	hęr uuas ęo folches[16]) at ente,	*imo uuas ęo fęhta ti lęop,*	B
28.	aA	*chûd uuas hęr chônnêm mannum:* ‖	*ni uuân ih iû lîb habbe.“*	aC
=				
29.	A	„Uuêttu irmingot (quad Hiltibrant)	obana ab hęuane,[17])	A
30.	B	*dat dû nęo dana halt*	*mit sus sippan man*	B
31.	A	*dinc ni gileitôs.“*		
=				
32.	A	Uuant hęr [200] dô ab arme	wuntane baugâ,	A
33.	E	cheisuringu gitân, ‖	*sô imo sę dęr chuning gap,*	F?
34.	A	*Hûneo truhtîn.* — ‖	*„Dat ih dir it nu bi huldî gibu!“*	B
=				
50.	C	dâr man mih ęo scerita	in folc scęotantero,	D
51.	C	sô man mir at burc ęnigeru[21])	banun ni gifasta.	A
52.	B	nû scal mih suâsat chind	suęrtu hauwan, [*dan!“*	A
53.	A	brętôn mit sînu billiu, ‖	*ęddo ih imo ti banin* [350] *unęr-*	C
		. . . .	. . . .	
=				
54.	C	*„doh maht dû nû aodlîhho,*[22])	*ibu dir dîn ellen taoc,*[23])	B
55.	B	in sus hêremo man,	hrusti giuuinnan,	A
56.	A	raubâ birahanen,[19])	*ibu dû dâr ęnic*[21]) *ręht hăbês.“*	C
		. . . .	. . . .	
=				
57.	C	„Dęr sî doh nû argôsto (quad Hiltibrant)	ôstarliuto,	A
58.	A	dęr dir nû uuiges uuarne,	nû dih ęs sô uuęl lustit,	C
59.	A	gûdea gimeinûn! ‖	niuse dê[24]) môtti,	A
60.	A	huęrdar [400] sih hiutu	dęro hregilo rûmen môtti	aA
61.	D	ęrdo dęsero brunnôno	bêdero uualtan!“	A
=				
62.	A	Dô lêttun sê ærist[25])	asckim scrîtan,	A
63.	A	scarpên scûrim: ‖	dat in dêm sciltim stônt.	B
=				
64.	A	dô stôpun tôsamane	staimbortchlûdun,	A
65.	D	hęuwun harmlîcco[26])	huîtte scilti,	A
66.	A	unti im iro lintûn	luttilo wurtun	A
67.	A	giuuigan miti uuâbnum[27]) [441]		

---

[1]) | an dieser Stelle bezeichnet die Brechung. [2]) Sprich he-ri-un. [3]) Sprich gûp-. [4]) Gibt die Anzahl der Worte an. [5]) Sprich fi-re-o. [6]) Sprich folkχe. [7]) Sprich -rîχ-χe mit Geminata. Ebenso in allen anderen Fällen. [8]) Wohl swâse | liuti. [9]) Sprich -tackχres. [10]) Sprich Deotrîhhe, mit deutlicher Geminata. [11]) Sprich -lǫsa. [12]) Sprich ręt. [13]) Sprich -lǫs. [14]) Sprich -tackχre. [15]) Sprich -ckχisto. [16]) Sprich folkχes. [17]) Sprich hebane. [18]) Hs. suno. [19]) Sprich -aχes, -siχiχ, -aχanen, das -χ- guttural. [Hinter ih V. 45 besser leichte Fuge (|). Korrekturnote.] [20]) Sprich rîχ-χe. [21]) Das Suffix *-îg- mit stark reduziertem und auch der Sprechart angemessenem, etwas offenem i. Vgl. Holthausen § 133. [22]) Sprich ǫdlîhho. [23]) Sprich tǫc. [24]) ê halboffen. [25]) Sprich ęrist. [26]) -lîcco mit Geminata. [27]) Sprich wâpnum.

er hub an und fragte, wie üblich, doch mit nur wenigen Worten, wer sein Vater wäre (10) unter den Helden in seinem tapferen Volke. [„Sage mir auch deinen Namen] oder doch aus welchem Geschlechte du bist. Wenn du mir einen genau bezeichnest, mein lieber Sohn, in deinem Königreiche, dann weiß ich auch die andern, die als seine Sippe zu ihm gehören, denn wahrlich, bekannt ist mir das ganze große Volk."

Da antwortete in geziemender Weise Hadubrand, des edeln Hildebrands Sohn: „Leute unseres Landes (?), Volksgenossen sind es gewesen, alterfahrene — sie sind jetzt tot —, die mir bestimmt versichert haben, daß Hildebrand mein Vater heiße; ich heiße Hadubrand. Vor langen Jahren mußte er aus dem Lande hier fort nach dem schlimmen Osten, mit dem berühmten Dietrich und dessen bekannter, großer Heldenschar: Otacker war es, vor dessen Haß er floh (20). In seiner Heimat, im Hause, mußte er ausgeplündert zurücklassen sein Weib, seinen Sohn, den kleinen, in der traurigen Lage des der Erbgüter Beraubten. Er ritt aber gerade nach dem schlimmen Osten weg, weil der gewaltige Dietrich damals dringend bedurfte des herrlichen Vaters, den ich mit Stolz den meinigen nenne. — Wahrlich, der hat alle, die ihm lieb waren, so ganz entbehren müssen! Dem Otacker war er daher aufs äußerste feindlich gesinnt, dem Dietrich hingegen von seinen Gefolgsleuten der werteste. Er war stets in der Kriegerschar, vorn dran, denn der Kampf war sein Leben; drum kannten ihn auch die Helden. — Er wird wohl nicht mehr leben."

„Ich schwöre es bei dem großen, dem höchsten Gott," sprach Hildebrand, „von der Höhe des Himmels herab (?) (30), daß du noch nie (?) mit einem so nahen Blutsverwandten wie ich hier, zusammengeraten bist. [Ich bin Hildebrand, dein Vater.]"

Darauf wand er von seinem Arme herunter den herrlichen, spiraligen Armring, aus einem Kaisering verfertigt, den ihm der berühmte König, sein Gönner, geschenkt hatte, der Hunnen Fürst. — „Ich schwöre, ich schenke es dir aus väterlicher Liebe!"

Hadubrand entgegnete, Hildebrands Sohn: „Mit dem Speere soll der Mann solch Geschenk empfangen, Spitze gegen Spitze gerichtet! Du bist, deinem Benehmen nach, ein alter, abgefeimter Hunne, und zwar ein ganz schlauer! Mit deinen Worten lockst du mich, aber mit deinem Speere willst du mich werfen (40). Ja, unaufhörlich hast du von jeher Tücke ausgeübt, bis du es in deinem Alter so weit gebracht hast! Mir haben Seefahrer die sichere Kunde

westwärts über das landumgürtende Meer gebracht, daß ihn der Kampf dahingerafft hat. Tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn."

Hildebrand entgegnete, Heribrands Sohn: [„Ich bin kein Hunne, wie du meinst. Als Verbannter bin ich vor dem mir feindlich gesinnten König Ermanrich geflohen, als Recke lebte ich am Hofe des Hunnenfürsten."

Hadubrand antwortete, Hildebrands Sohn:] „Deutlich ersehe ich an deiner Rüstung, daß du in deiner Heimat in einem festen Dienstverhältnis zu einem Herren stehst, und zwar einem gütigen: du bist also nicht durch den edeln König, von dem du redest, in die Verbannung getrieben worden."

„Ach Gott, der du das Regiment der Welt führst, ein schweres Unglück wird geschehen. Dreißig Winter und dreißig Sommer bin ich von Land zu Land gezogen, aus der Heimat weg (50). Stets hat man mich auf dieser Wanderfahrt in der Feldschlacht der Schar der Speerwerfer zugeteilt, nie hat mir einer vor irgend einer Burg bei der Belagerung den Tod gegeben: nun soll mich der eigene liebe Sohn mit mörderischem Schwerte treffen, niederstrecken mit seiner schneidenden Klinge, oder ich ihm den bittern Tod bereiten."

[Hadubrand erwiderte, Hildebrands Sohn: „Versuche nicht länger dich durch solche Ausflüchte dem Kampfe mit mir zu entziehen. Mich gelüstet es, meine Kraft an dir zu erproben und deine schöne Rüstung, auf die ich als Kämpe meines Heeres Anspruch habe, als Beute davon zu tragen."

Hildebrand antwortete: „Nicht sind es Ausflüchte, die ich mache, und du sei nicht so übermütig.] Freilich hast du, wie die Dinge liegen, einem alten Manne wie mir gegenüber gar leicht die Möglichkeit, seine Rüstung zu erkämpfen, wenn deine Kraft wirklich stark genug für dein Vorhaben ist, und als Siegesbeute davonzutragen, wenn du irgendwie darauf einen Anspruch hast."

[Hadubrand erwiderte: „Nicht nur tückisch, sondern auch feig wie ein Hunne bist du. Schütze nicht dein Alter vor, sondern kämpfe. Ich mag nicht länger mit dir verhandeln."]

„Das Unheil droht; doch nachdem du das gesagt hast," sprach Hildebrand, „möge man den als den größten Feigling und zwar eben der Männer des Ostens, die du so schmähst, verachten, der dir jetzt den Kampf verweigert, den feierlichen Zweikampf, zumal, wo dich so dringend danach verlangt! Möge denn der, dem es glückt, durch seinen Sieg feststellen (60), wer von uns beiden es sein wird, der an diesem

entscheidenden Tage aus seiner Rüstung heraus muß, oder wer die Verfügung über die beiden Harnische, um die es sich hier handelt, haben soll."

Nun ließen sie zuerst die Eschenlanzen fliegen, die scharfen, wie Hagel dahinsausenden Speere: aber ihr Flug kam schon in den Schilden zum Stehen. Darauf schritten sie aufeinander los, die gewaltigen Schildzerschmetterer (?), sie hieben grimmig auf die schön weiß bemalten Schilde ein, bis ihnen ihre Schildbretter klein wurden, zerschlagen mit den Schwertern ...

§ 21. Der Gedankengehalt des HL.

Nachdem, wie ich glaube, die philologischen Grundlagen gelegt sind, kann zu den Aufgaben der Literaturgeschichte geschritten und gefragt werden: welches ist der Gedankengehalt des Gedichtes, und wie hängt er mit den geistigen Bewegungen der Zeit — letztes Jahrzehnt des achten Jahrhunderts — zusammen? Man hat sich um beide Fragen bisher nur wenig bekümmert: die Schwierigkeit der Vorfragen hat alle Aufmerksamkeit auf sich gezogen, der Philologe hat den Literarhistoriker fast ganz auf die Seite gedrängt. Methodisch ist man dem eigentlich literarhistorischen Problem des HL. überhaupt noch garnicht näher getreten: was in den Handbüchern und Einzelarbeiten steht, sind verlorene Bemerkungen und mehr oder minder willkürliche Einfälle, die die Ratlosigkeit gegenüber spezifisch literarhistorischen Fragestellungen nur allzu sehr verraten. Freilich ist es in der ganzen altdeutschen Literaturgeschichte — mit wenigen Ausnahmen — nicht anders: das Stoffliche (Sagengeschichte), die Quellenforschung, die Textgeschichte und -kritik u. a. m. stehen hier, noch weit mehr als in der neueren Literaturforschung, im Vordergrund und lassen meist vergessen, daß die Dichter Menschen waren, die in ihren Werken Gedanken der verschiedensten Art in mehr oder weniger poetischer Weise ausdrückten, die zu den geistigen Bewegungen ihrer Zeit — politischen und religiösen — Stellung nehmen, ja vielfach bewußt in sie eingreifen wollten. Hier liegen aber die eigentlichen Werte der Literatur: diese, ihre Lebenswerte, methodisch und vollständig herauszuarbeiten, dann der Bildung des Volkes zuzuführen, ist eine der schönsten Aufgaben der Literaturgeschichte. In den Anfängen der Deutschwissenschaft, zu Zeiten eines J. Grimm und L. Uhland, war man sich dieser Aufgabe als der letzten und höchsten

bewußt: man löste sie im Sinne der Zeit und nach dem Stande der Wissenschaft. Mir scheint es gerade jetzt, wo ein ungeheurer Krieg auf allen Gebieten geistiger Arbeit lebendige Kraft verlangt, die Zukunft aber gerade von deutscher Bildungsarbeit Weckung lebendiger geistiger Kräfte im nationalen Sinne fordern wird, mir scheint es jetzt geboten, zu den Idealen dieser Väter unserer Deutschwissenschaft wieder aufzublicken — nicht um sie blindgläubig, so wie sie waren, zu erneuern, sondern sie den Forderungen unserer Zeit gemäß umzubilden und zu verkündigen. Wie ich es für zwei Werke der neueren Literatur, Goethes Mahomet und Prometheus, versucht habe, will ich auch mit dieser Untersuchung über das Hildebrandslied einen Beitrag zu solcher Arbeit liefern.

Es gilt zunächst den Gehalt des HL. zu entwickeln. Dazu muß sein Inhalt so bearbeitet werden, daß der Gedanke unmittelbar herausspringt. Die Methode, nach der das zu geschehen hat, ist dieselbe, die in vielen dieser „Bausteine" verwendet wird, nur sinngemäß auf das epische Gedicht übertragen. Sie anzuwenden ist aber gerade beim Hildebrandslied nicht leicht, denn der Dichter hat streng realistische Technik. Er kehrt nicht das Innere seiner Helden, ihre Gefühle und Gedanken nach außen, er läßt nicht lange Monologe halten, die dem Leser alles verraten, was die Seelen bewegt. Der Dichter steht vielmehr seinen Personen als scharfer Beobachter gegenüber. Er sieht, was sie tun, hört, was sie in ihrer jeweiligen Lage sprechen: nur d a s berichtet er; alles andere muß man erraten. So nehmen auch wir die Helden des Gedichts und die Handlung bloß von außen wahr. Aber freilich hat der alte Poet, ein Meister seiner Kunst, durch viele Mittel der Darstellung dafür gesorgt, daß der aufmerksame Zuhörer nicht im Unklaren bleibe.

Wir hören:

In einem Königreiche, das östlich vom Meere bespült wird und auch zu Lande an die benachbarten Gebiete anstößt, lebt Dietrich. Der König dieses Reiches wird nicht genannt. Dietrich lebt wie ein Markgraf oder ein Herzog im Königreiche Karls des Großen. Um ihn sind zahlreiche Vornehme als seine deganâ d. h. Vasallen und Gefolgsleute. Sie haben von ihm Lehen und sind ihm durch Treueid zu Hofdienst und Heeresfolge verbunden. Die fränkisch-feudalen Verhältnisse schimmern überall im HL. durch.

Unter diesen Männern steht obenan H i l d e b r a n d, Heribrands Sohn, der Held des Gedichtes. Er ist ein unvergleichlicher Krieger,

ein starker Kämpe, in Feldschlacht wie in Belagerung gleich erfahren und darum weit berühmt. Der Kampf ist seine Leidenschaft, sein Leben. Dabei ist er seinem Herren treu ergeben. Kein Wunder, wenn er im Gedichte „Dietrichs wertester Mann" heißt.

Da kommt Verwirrung ins Reich. Ein ränkevoller Verwanter des Königs, Otacker, arbeitet am Hofe gegen Dietrich und die Seinen: er verfolgt sie mit seinem Haß. Endlich hat er Erfolg: Dietrich wird geächtet und offenbar mit Heeresmacht von seinem Gegner aus dem Lande getrieben. Die große Schar seiner Vasallen hält ihm die Treue und folgt ihm in die Verbannung: unter diesen natürlich Hildebrand.

Hildebrand ist erst kurze Zeit verheiratet: er hat nur einen, noch ganz kleinen Sohn, als er aus dem Lande muß und mit seinem Herrn über die Grenze reitet, nach dem schlimmen Osten, den Gebieten, wo Völker wohnen, die der Germane verachtet. Aber er schwankt keinen Augenblick zwischen der Liebe zu den Seinen und der Treue gegen den Herrn, die die feudale Ethik von dem Vasallen forderte: er folgt Dietrich, der seiner sehr dringend bedurfte, in die Verbannung, den Schmerz um den Verlust der Seinen — der Familie wie der Freunde und Mannen — in der Brust verschließend. Er ist damals etwa dreißig Jahre alt.

Von Dietrich erfahren wir nichts weiter. Der Dichter kennt die Sagen, die sich an diesen berühmten Helden und seine tapfere Heldenschar knüpfen, er setzt diese Kenntnis auch bei seinen Zuhörern voraus. Aber hier interessiert er sich nur für Hildebrand. Als verbannter Recke zieht dieser mit seinem Herrn von Land zu Land, sich an Kriegen beteiligend. Man nimmt den berühmten Helden gern auf: immer stellt man ihn an die gefährlichste und entscheidende Stelle. Aber das Glück ist ihm hold, der Tod meidet ihn. Sein Ruhm breitet sich aus: übers Meer nach der Heimat bringt durch Seefahrer die Kunde von seinen Kämpfen, allerdings zugleich die falsche Nachricht von seinem Tode.

Schließlich kommt Hildebrand — gewiß mit Dietrich, von dem aber der Dichter schweigt — an den Hof des Hunnenkönigs. Jetzt wendet sich das Geschick des Verbannten endgiltig: hier bleibt er als Recke, der König ehrt ihn, beschenkt ihn reich, rüstet ihn aus. Hildebrand hat bei ihm eine hochgeachtete Stellung.

Nie hat der Held die Heimat und die Seinen vergessen. Er hat keine Worte darüber verloren, aber das Gedicht zeigt überall, wie tief und unverwüstlich in seinem Innern die Liebe zu der Heimat

und zu den Zurückgelassenen, zu Weib und Kind, wurzelt, wie die lange Entfernung diese Liebe nur verstärkt und als Sehnsucht bewahrt hat. Denn dreißig Jahre lebt Hildebrand im Ausland: als alter Mann, etwa als Sechziger steht er im Gedichte vor uns.

Der Wunsch des Herzens wird ihm erfüllt: der gütige Hunnenkönig stellt seinem Herrn ein Heer zur Verfügung, es soll die Verbannten zurückbringen. Hildebrand ist der gegebene Anführer desselben. Mit diesem Heere zieht er westwärts und steht bald an der Grenze der alten Heimat.

So hat ihn Gott doch gerecht, gnädig und gütig geführt. Zwar schien es anfangs nicht so. Gerade die Treue, die edelste Tugend des Gefolgsmannes und Vasallen, hatte Hildebrand alles Glückes beraubt. Haus und Hof, Freunde und Mannen, Weib und das einzige Kind hatte er als junger Mann verlassen und dem Haß des Gegners preisgeben müssen. Eben diese Treue hatte den Geächteten dem Elend der Verbannung überliefert. Aber doch hatte Gott dann den Helden gnädig geführt, den Tod von ihm ferngehalten, seinen Ruhm vermehrt, ihn zu dem gütigen Hunnenkönig geleitet und schließlich durch dessen Freundlichkeit an die Grenze der Heimat gebracht. Nun steht der sechzigjährige Greis da, von wo er als dreißigjähriger Mann geflohen war: damals als Verbannter, der Übermacht weichend, jetzt an der Spitze eines Heeres, den Gegner bedrohend. Welche Wendung! Offenbar die gerechte Belohnung seiner Treue, seiner heldischen Tapferkeit. Der Gott, den ihn die Kirche gelehrt, bewährt sich.

Es ist nicht die Art germanischer Helden über Gott und Tugend zu spekulieren: auch Hildebrand hat es nicht getan, nur gefühlsmäßig wird dergleichen in seiner Seele gelegen haben. Aber der Dichter hat solche Gedanken in die Kette der Ereignisse, die er erzählt, hineingelegt. Das beweist das Gedicht deutlich. Wir haben die Aufgabe, die Absichten des Dichters zu erkennen.

Der Alte steht an der Grenze der Heimat. Wie mag es in seinem Lande aussehen? Was ist mit den Seinen, mit all denen, die er kannte, geworden? — diese Fragen bewegen seine Seele.

Hildebrands Weib und kleiner Sohn haben damals, vor dreißig Jahren, in der Heimat, im Hause zurückbleiben müssen. Die Folgen der Ächtung des Vaters haben sie schwer getroffen. Die Frau hat ihr persönliches Eigentum verloren, dem kleinen Sohn hat man sein Erbe genommen. Die Mutter stirbt wohl sehr bald nach diesem

Unglück, der Knabe — Hadubrand heißt er und ist als ganz kleines Kind zu denken — bleibt am Leben: er wächst als Waise auf. Wo und wie erfahren wir nicht. Nur das sagt der Dichter, daß alte Leute des Landes, Volksgenossen (swâse liuti) (?) ihm später vom Vater erzählen. Auf ihr bestimmtes Zeugnis stützt der Knabe seine Gewißheit, des berühmten Hildebrand Sohn zu sein.

Der junge Hadubrand reift heran, ohne vom Vater — vielleicht auch der Mutter — aus eigener Erinnerung etwas zu wissen. Er wächst bei fremden Leuten auf: so findet das erste und natürlichste menschliche Gefühl, Liebe zu Eltern und Geschwistern, keine Anregung. Aber es entwickelt sich kräftig die angeborene heldische Anlage. In dem Knaben und Jüngling keimt und entfaltet sich die Lust am Kriegshandwerk, die Begierde nach Heldentat und Ruhm. Er wird ein starker Held, wie der Vater. Er hat diesen nie gekannt: aber jene alten Leute, die Hildebrand noch gesehen haben, erzählen ihm viel von ihm. Sie malen dem Jüngling natürlich das glänzende Bild vor das innere Auge, das sie selbst von dem verbannten Helden haben: sie schildern den Hildebrand, der als etwa dreißigjähriger junger Mann kraftvoll und herrlich dastand, der treu seinem Herrn, voll Haß gegen den Widersacher, Heimat und Familie verließ, der immer an der Spitze der Kriegerschar stand, der den Kampf leidenschaftlich liebte, den alle Helden kannten.

Dies Bild steht dem Jungen in der Seele: es wird das Ideal, nach dem er sich bildet, aber auch der Grund dauernder Sehnsucht. Denn der Vater ist weg und läßt nichts von sich hören: er wird also wohl tot sein! Seefahrer haben überdies westwärts übers Meer die bestimmte Nachricht gebracht, Hildebrand sei im Kampfe gefallen [1]). Aber ganz sicher ist das nicht. Noch immer ist die Möglichkeit vorhanden, daß der Vater lebe, noch immer hält Hoffnung die Seele des Jünglings in Spannung.

Hadubrand wächst zum Manne heran. Die politischen Verhältnisse im Königreiche werden dem Sohne Hildebrands günstig. Der Widersacher stirbt. Der junge Mann erhält sein Erbe zurück. Seine Heldenkraft erregt Aufsehen, er tritt vermutlich in den Dienst des Königs. Jedenfalls: als die Nachricht kommt, ein hunnisches

---

[1]) Der Nachdruck, mit dem Hadubrand von Dietrich und seinen Helden spricht, beweist, daß er von deren Taten aus dem Osten her gehört hat: die Seefahrer werden das auch berichtet haben.

Heer nähere sich der Ostgrenze, wird gerade Hadubrand mit Heeresmacht, doch wohl als ihr Führer, dem Feinde entgegen geschickt.

Er eilt dem Streite begierig entgegen. Befriedigung seiner Kampflust, Ruhm und Beute erhofft er.

An der Grenze trifft man auf den Gegner. Die beiden Heere stellen sich einander gegenüber. Einer häufig geübten Gewohnheit der germanischen Heldenzeit gemäß entschließen sich die Anführer auf beiden Seiten, den Kampf mit der Herausforderung des besten der feindlichen Helden zu beginnen. So reiten denn gleichzeitig — nachdem sie sich gerüstet — Hildebrand auf der hunnischen, Hadubrand auf der andern Seite aus der Front heraus und zwar allein, ohne Gefolge. Sie treffen in der Mitte zwischen ihren Heeren, angesichts derselben, aufeinander und halten, auf Speerwurfweite von einander entfernt. Damit beginnt das Gedicht selbst, also mit einem spannenden und feierlichen Vorgang. Denn erwartungsvoll schauen die Heere zu. Sieg oder Niederlage ihres Kämpen wird jede Partei für ein vorbedeutendes Zeichen ansehen und demnach voll Mut oder voll Besorgnis den Gesamtkampf beginnen. Mit voller Absicht hat der alte Dichter mit der Wucht der stabreimenden Kunst alle Momente, die die Sachlage bestimmen, vorangestellt und betont. Es handelt sich hier nicht, wie im späteren höfischen Roman, um irgend ein zufälliges Zusammentreffen oder ein privates Abenteuer der Helden: es ist ein folgenschweres Vorhaben, das beide Helden antreibt und um das ihre Völker wissen.

So stehen sich, ohne es zu ahnen, Vater und Sohn gegenüber, zum blutigen Zweikampf bereit. Der alte Vater, an der Grenze der Heimat, von Erinnerung und Sehnsucht erfüllt, der junge Sohn ganz Kampfeslust und Ruhmbegierde, von zarten Gefühlen weit entfernt. Handelt es sich doch um den Kampf gegen Hunnen, ein beutegieriges, räuberisches, aber feiges und hinterlistiges Volk, verachtet von den edlen Kriegern der Germanen. Es ist das Bild der Avaren des achten Jahrhunderts, das hier in der Vorstellung Hadubrands und des Dichters wirkt.

Solch Zweikampf vor den Heeren ist kein Abenteuer. Man kämpft nicht mit jedem Unbekannten, man kämpft nur mit einem, den man kennt und für einen standesgemäßen Gegner ansieht. So fragt man förmlich nach dem Namen des Gegners. Hildebrand, dessen graues Haar den älteren ohne weiteres offenbart, fragt, eben als der ältere, der Sitte gemäß, zuerst. Er richtet die übliche Frage

an den jungen Helden ihm gegenüber: „Wer ist dein Vater? Wie heißt du selbst oder welches ist dein Geschlecht?“ Nur mit wenig Worten fragt der Alte. Das betont der Dichter mit Absicht, den Recken zu charakterisieren. Die Situation ist Hildebrand längst vertraut, er erfüllt nur die herkömmliche Form. Im übrigen kennt er seine oft erprobte Kraft und bleibt ruhig. Er tritt dem Jungen sogar mit einer gewissen väterlichen Überlegenheit entgegen. Aber nicht das eigentlich erklärt die Art seiner Frage. Wir fühlen aus den wenigen Worten eine starke innere Spannung heraus. Seine tapferen Landsleute, sein edles Volk ist es, dem Hildebrand jetzt gegenübertritt, alle Helden und Heldengeschlechter desselben kennt er von früher her genau, mit innerer Zuneigung und Sehnsucht steht er ihnen hier gegenüber — das liegt mit in den Worten: „Wer unter den Helden in deinem tapferen Volke ist dein Vater?“ Und nun: „welcher Sproß derselben will ihn jetzt im Kampfe bestehen?“ Das bald zu wissen, drängt ihn; daher die kurze Frage. Und schließlich der Gedanke: „kann der Kampf nicht unterbleiben?“ Daher das Bestreben schon jetzt anzudeuten, daß er seinem Gegner nahe stehe: „Bezeichnest du mir einen nur in deinem Königreiche, so weiß ich gleich die andern — denn ich kenne das ganze große Volk, dem du angehörst.“ Vielleicht geht der Gegner auf diese Andeutung ein und der Kampf mit dem Landsmann kann vermieden werden.

Meisterhaft hat der Dichter Hildebrands Frage geformt: „Wer ist dein Vater?“ steht wie selbstverständlich voran. Mit Spannung stellt sie der Alte, aber dem Jungen schlägt sie in die Seele. Sie rührt an das Leid seines Herzens, an die Sehnsucht nach dem herrlichen Vater, sie erweckt jetzt wieder das Idealbild, das Hadubrand von ihm in sich trägt, so wie es ihm die alten Leute geschildert haben. Und nun läßt er es vor seinem inneren Auge aufsteigen, dabei dem Schmerz um seine verwaiste Jugend Ausdruck gebend. „Nicht im Elternhause habe ich erfahren, wer ich bin: alterfahrene Leute, die schon lange tot sind, Volksgenossen haben mir versichert, daß Hildebrand mein Vater heiße. Vor langen Jahren mußte er nach dem schlimmen Osten, aus dem Lande von hier weg mit dem berühmten Dietrich; Otacker war es, vor dessen Haß er floh. Weib und Kind hat er verlassen müssen: denn eben jener gewaltige Dietrich bedurfte seiner sehr dringend.“ Und nun geht der stimmungsvolle Bericht allmählich über in die Charakteristik des Vaters: „er war deshalb der leidenschaftlichste Gegner des Otacker, aber seinem

Herrn, Dietrich, der werteste seiner Gefolgsmänner. Immer voran im Kampf, Krieg war sein Lebenselement, darum kannten ihn auch die Helden!" Glänzend steht jetzt das Bild des jungen Hildebrand wieder vor der Seele des Sohnes, aber freilich, resigniert schließt Hadubrand seine Antwort: „er wird wohl nicht mehr leben!" Und dabei hält der Vater ihm gegenüber!

Des Alten Frage hat das Innerste im Herzen des Sohnes aufgeregt, das Bild des Vaters und die Sehnsucht nach ihm. Die Antwort des Jungen: „Ich heiße Hadubrand," trifft den Fragenden ebenso, fast blitzartig. Alles, was angesichts der Heimat an Erinnerungen und Wünschen Hildebrands Herz bewegte, wird voll lebendig, der Kampf ist, wie er im stillen hoffte, vermeidbar, es treibt ihn zum Sohne hin, der voll Verlangen nach dem Vater ihm gegenüber zu Rosse hält. Und so ruft er ihm in freudigster Erregung zu: „Deinem nächsten Blutsverwandten, deinem Vater, stehst du gegenüber. Ich bin Hildebrand, den du tot glaubst."

Meisterhaft und streng logisch hat der Dichter die Handlung geführt: Vater und Sohn stehen, voll Sehnsucht zueinander zu kommen, gegenüber. Nichts scheint jetzt, wo sie sich kennen, mehr zu fehlen, beider höchsten Wunsch zu erfüllen.

An dieser Stelle — der ersten entscheidenden der Handlung — wendet sich der Alte zu Gott. Und mit dieser Anrufung verbindet der Dichter den ersten leisen Hinweis auf die tragische Wendung, die die Ereignisse nehmen werden, nehmen müssen.

Die Helden halten zwischen ihren Heeren. Auf den Ausgang des Kampfes kommt viel an. Hildebrand ist dreißig Jahre von der Heimat weg. Hadubrand hat eben gesagt, der Vater wird wohl tot sein. Wird Hildebrand unter diesen Umständen Glauben finden? Der Alte ist sich dieser Schwierigkeit bewußt: eben darum ruft er in volltönender, feierlicher Schwurformel den großen Gott im Himmel zum Zeugen an, daß er die Wahrheit sage: an den Allwissenden, Allsehenden, wendet er sich, der soll helfen den Sohn zu überzeugen.

Er zweifelt nicht an Gottes Hilfe. Ist nicht — so dürfen wir Hildebrands unmittelbares Gottvertrauen begründen — ist nicht Gott bisher gerecht und gnädig gewesen? Hat er den Verbannten, Unglücklichen nicht nach dem Elend wieder aufgerichtet und ihn stufenweise dem Glück der Jugend wieder nahegeführt? Muß der Alte nicht in der Bewahrung seines Lebens, der Güte des Hunnenkönigs, der Rückkehr zur Heimat und nun in der Wieder-

erkennung des einzigen Sohnes ebensoviele Gnadenbeweise eines gerechten und gnädigen Gottes ahnen? Der alte Recke reflektiert auch hier nicht; aber der realistische Dichter gibt uns durch die volltönende Schwurformel einen Wink zum Verständnis seiner Absichten und Gedanken. Er wird uns bald unmittelbar ins Herz seines Helden schauen lassen.

Hildebrand zweifelt keinen Augenblick an Gottes Hilfe, und wie könnte überhaupt der Sohn den Ton der Blutsverwandtschaft nicht sofort verstehen, die Liebe des Vaters nicht unmittelbar fühlen, nachdem dieser sich zu erkennen gegeben! Eben darum der Hinweis auf den sus sippan man, der gerade hier sehr fein und wirkungsvoll steht, eben darum der Beweis der huldî, der nun kommt.

Denn sofort tut der Vater in der Zuversicht und Freude seines Herzens einen Schritt, der seine Liebe bestätigen soll: er windet von seinem Arme den kostbaren spiraligen Goldring ab, den Hauptschmuck der alten Helden. Der Hunnenkönig hat ihm den geschenkt als Zeichen seiner Huld: so ist der Ring zugleich ein Zeichen der Erinnerung an die Wiederkehr des Glückes. Den Armring hält er dem Sohne mit der Hand hin: der soll kommen und ihn ergreifen.

Der Alte tut hier in seiner Herzensfreude etwas, was in der ernsten Situation, vor dem Kampf, mißdeutet werden kann. Es geschieht auch, denn der Sohn kommt nicht näher. Wieder wendet der Alte eine Schwurformel an: „ich schwöre, ich gebe dir das aus väterlicher Liebe“. Immer dringender wird er, er möchte dem Sohne bald innerlich näher kommen. Aber gerade seine überströmende väterliche Liebe wird der Anstoß des Unheils. Kunstvoll hat der Dichter wieder den Knoten geschürzt: was den Vater dem Sohne nahebringen sollte, verbreitert gerade die Kluft zwischen den Gegnern.

Hildebrands Frage: „Wer ist dein Vater?“ hat den Jungen im Innersten erregt: das Bild des Vaters, wie ihn die alten Leute geschildert haben, jung, leidenschaftlich, ungestüm, Dietrichs Gefolgsmann, Vasall und Freund — so schwebt es vor seiner Seele. Nun steht vor ihm ein grauhaariger Alter, offenbar, auch der Rüstung nach, ein Hunne, ein Glied des Volkes, das der Germane als feig, tückisch, beutegierig verachtete. Ideal und Wirklichkeit stoßen hart aufeinander. Das ist unmöglich der Vater — so muß unwillkürlich Hadubrand denken. Daß dreißig Jahre verflossen sind, bedenkt der Junge in seiner Erregung nicht: er steht eben im Banne seines Ideals; so schnell kann er nicht umdenken.

Nun kommt das Mißtrauen des erfahrenen Kriegers und findet den Boden bereitet. Ist die Versicherung des alten Hunnen nicht eine Tücke? Was bedeuten die Eide eines Hunnen?! Und dazu diese verdächtige Freundlichkeit des Alten, die eher Aufdringlichkeit zu nennen wäre. Wer bietet vor dem Zweikampf Geschenke an! Tut es aber ein Held, dann reicht er sein Geschenk nicht mit der Hand hin, sondern um allen Verdacht auszuschließen, auf der Spitze des Speers, und auf der Spitze des Speers nimmt es der andere entgegen.

Hadubrand hätte wohl den Ausdruck der väterlichen Freude und Liebe in der Stimme des Alten empfinden müssen. Aber ihm fehlt das Gefühl dafür: als Waise ist er aufgewachsen, er hat die Liebe der Eltern nie empfunden. So versagt das einzige Mittel, das im entscheidenden Augenblick die Lösung bringen könnte, und muß nach dem Stande der Dinge versagen.

Höflich hat Hadubrand die Frage des Gegners bisher beantwortet. Jetzt faßt ihn der Zorn über das — wie er meint — hinterlistige Benehmen des Hunnen. Er denkt nicht daran, näher zu reiten. Aus der Ferne ruft er herüber: „Mit dem Speere soll der Mann solche Gabe empfangen, Spitze gegen Spitze gerichtet. Du bist ein alter abgefeimter Hunne, hinterlistig und von jeher der Tücke ergeben. Du lockst mich freundlich mit deinen Worten, aber du willst mich nur mit deinem Speere werfen. Du bist nicht Hildebrand! Seefahrer haben mir die sichere Kunde gebracht, der sei im Kampf gefallen. Tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn!“

Vorher hat Hadubrand gesagt: „Hildebrand lebt wohl nicht mehr“; jetzt sagt er: „Hildebrand ist tot!“ Ein Meisterzug des Dichters, nicht etwa ein Widerspruch[1]). Der ganze Abscheu des Jungen vor dem Alten, der Hildebrand sein will, liegt in dieser Versicherung. Lieber keinen Vater mehr als diesen alten Hunnen, das will Hadubrand ausdrücken.

Hier wendet sich der Lauf der Dinge. Drängte im Anfang alles auf Erkennung und glückliche Lösung, so zieht jetzt in der Ferne das Unheil herauf. Und nun beachte man die tragische Ironie. Was Hildebrand als ersten Schritt zum Glück ansehen mußte: die Güte des freigebigen Hunnenkönigs, der ihm den Goldring und die schöne Rüstung schenkte, sein Ansehen bei den Hunnen, die Verfügung über ein hunnisches Heer, das gerade tritt mit Not-

---

[1]) Heinzel S. 47.

wendigkeit zwischen ihn und den Sohn. Und das Einzige, das die Kluft überbrücken könnte, das Gefühl des Sohnes für die Stimme des Blutes und die Liebe des Vaters, das fehlt und muß fehlen, weil Hadubrand als Waise bei fremden Leuten aufgewachsen ist. Warum aber traf dies Los den Sohn? Weil der Vater das Gebot der feudalen Ethik treu befolgt hat, weil er, seinem Eide getreu, dem Herrn in die Verbannung folgte.

Wir ahnen aus dieser Verschlingung der Ereignisse den Gedanken des Dichters: sittliches Tun, redlichstes heldenmäßiges Verhalten, das Glück, was gerechterweise dafür zum Lohne wird, — es ist alles eitel: ja mehr, es wird in unerbittlich zwingender Entwicklung Ursache des furchtbarsten Unglücks.

Hildebrand versucht den Sohn zu überzeugen: leider fallen seine Worte in eine Lücke des Textes. Aber aus der Antwort des Sohnes erkennen wir, daß er dem Hadubrand erklärt hat, wie er zu den Hunnen gekommen sei: als Verbannter, als Recke habe er da gelebt. Doch das Mißtrauen und die Abneigung haben sich bei dem Jungen schon festgesetzt. Der Zorn über die Hinterlist des Alten wirkt kräftig mit. Auch kann sich der schlaue Hunne, was er sagt, ja aus Hadubrands eigener Erzählung zurechtgelegt haben. Kalt weist der Sohn den Vater zurück: „ich sehe an deiner schönen hunnischen Rüstung, daß du in deiner Heimat in einem festen Dienstverhältnis zu einem freigebigen Herrn stehst. Du bist also sicherlich nicht als Verbannter aus diesem Königreiche gegangen!“ Zum Vorwurf der Tücke jetzt der der Lüge! Immer weiter entfernt sich der Sohn innerlich vom Vater, immer gespannter wird die Lage. Wieder ist es das Hunnische am Gegner, was die Entfremdung verstärkt.

Jetzt ahnt auch Hildebrand, wohin der Gang der Dinge drängt. Aus schwer bekümmerter Seele ruft er: „Ach Gott, der du das Regiment der Welt führst, Unheil wird geschehen. Dreißig Jahre bin ich weg von meiner Heimat von Land zu Land gezogen, und immer — in Feldschlacht wie bei Belagerungen — hat mich der Tod gemieden. Jetzt aber soll er mich treffen durch das Schwert meines lieben Sohnes — oder aber ich muß selbst den tötenden Streich führen.“ Das ist der Sinn seines glänzenden Heldenlebens während der letzten Jahrzehnte: das Glück in aller Gefahr, es stellt sich als das schlimmste Unglück heraus. Denn es führt jetzt zu der Alternative: Tod durch den Sohn, oder

Tod des Sohnes durch ihn — d. h. zur Verletzung der Heiligkeit der Blutsverwandtschaft, zur Blutschuld, dem Schrecklichsten, was es gibt.

Der realistische Dichter vermeidet es, Hildebrand reflektieren zu lassen: nur ein Stück von dem ganzen Zusammenhang seines Lebens enthüllt sich hier dem ahnenden Blicke des Alten. Aber wir erhalten mit den Versen 48—53 den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Gedichts, dem Zuhörer, der das Ganze der unerbittlich strengen Folge der Ereignisse seit Hildebrands Verbannung überschaut, geht hier der Gedanke des Dichters auf: die Treue gegen den Herrn, die höchste sittliche Pflicht des Helden, scheinbar belohnt durch das Glück eines ruhmvollen und erfolgreichen Heldenlebens, sie gerade wird Ursache des völligen Zusammenbruchs dieses Lebens im Alter.

Und Gott, der gerechte und barmherzige? Hildebrand hat ihn schon im ersten entscheidenden Augenblick beschworen, daß er helfe und die Wahrheit seines Eides bezeuge. Aber Gott hat nicht geholfen. Jetzt in dem zweiten entscheidenden Augenblick wendet sich Hildebrand wieder an ihn. Das erstemal rief er den Gott der Welt an, der vom Himmel alles sieht, also den allsehenden. Jetzt wendet er sich an den allwaltenden, der den Lauf der Welt nach seinem Willen lenkt: er soll das drohende Unheil abwenden, das ist natürlich der Sinn des Ausrufs Hildebrands. Aber Gott hilft wieder nicht.

Der Junge fühlt auch hier nicht den Schmerz und die Sorge des Vaters heraus. Die genaue Zeitangabe, die ihn eigentlich stutzig machen müßte, geht unbeachtet an dem Empörten vorüber[1]). Die Sache dauert ihm zu lange. Was er dem Vater antwortet, entzieht leider wieder eine Lücke unserer Kenntnis. Aber aus den nächsten Worten des Alten kann man es ungefähr erschließen: Hadubrand verlangt nach dem Kampf und fordert schon des Gegners schöne Rüstung, auf die er als Kämpe seines Volks ein Recht habe. Er macht sich bereit, den Kampf zu beginnen. Immer näher rückt das Verderben.

Die Selbstverständlichkeit, mit der der Junge seinen Sieg voraussetzt, muß den erprobten alten Helden reizen. Aber er beherrscht sich. Ja, da alle Mittel, den Sohn vom Kampfe abzubringen, versagen, demütigt sich der Alte vor dem Gegner[2].) Die verklausulierten

---

[1]) Kauffmann S. 147 f. [2]) Kögel, Litg. 234.

Worte zeigen, wie schwer ihm das Opfer des Heldenstolzes wird; aber er ringt es sich ab. Er sagt: „Wohl möglich, daß du ohne Mühe die Rüstung erkämpfen wirst; du hast ja in mir einen alten Mann zum Gegner." Auf seine grauen Haare weist er den Jungen hin, eine verhüllte Wendung an sein Mitleid.

Aber gerade diese Selbstdemütigung, dem berühmten und nie besiegten Recken ein schweres Opfer, im Sinne des Christentums eine sittlich edle Tat, besiegelt das Verhängnis. Das dem Germanen bekannte hunnische Wesen steht von Anfang an zwischen Sohn und Vater. Das Geschenk schien Hadubrand hunnische Arglist, die Versicherung Hildebrands, er sei verbannt worden, hielt er für hunnische Lüge, den leisen Appell an sein Mitleid nimmt er für hunnische Feigheit[1]). Jetzt durchschaut er — wie er meint — den Alten ganz, und schleudert ihm nun den Vorwurf echt hunnischer Feigheit unmittelbar ins Gesicht. Diese schwere Beleidigung fällt wieder in eine Lücke des Textes, läßt sich aber aus Hildebrands Entgegnung sicher erschließen.

Jetzt kann der Vater nicht weiter gehen. Er hat sich beherrscht, er hat sich gedemütigt: dafür hört er die für einen Helden schwerste Beleidigung, den Vorwurf der Feigheit. Und er empfängt diesen Vorwurf öffentlich, vor beiden Heeren, in der feierlichen und bedeutungsvollen Situation eines beabsichtigten Zweikampfs. Und dann: in ihm wird jetzt das ganze hunnische Volk ins Gesicht hinein beleidigt, das Volk, dessen König ihn gütig aufgenommen hat und dessen Heer hinter ihm steht, zuschauend und zuhörend. Man sieht, wie hier zwingend, ja entscheidend die vom Dichter anfangs so meisterhaft gezeichnete Gesamtlage in die Entwicklung der Dinge eingreift.

Hildebrand erkennt, daß er das Schwert ziehen muß, und daß die Dinge unerbittlich ihren Lauf nehmen: „Ich wäre der Feigste der von dir als feig verachteten Hunnen, wenn ich dir jetzt den Zweikampf verweigerte." Bitter, auf des Sohnes Worte anspielend, fährt er fort: „Möge denn der, dem es glückt, die Rüstung des Gegners erkämpfen und davontragen."

Es beginnt ein gewaltiger Kampf — und das Gedicht bricht ab: die Schreiber haben den Schluß nicht aufgezeichnet, weil das Pergament nicht reichte. Aber aus anderen Berichten läßt sich der Schluß ergänzen.

---

[1]) Kögel S. 234.

Hildebrand schlägt den Sohn zu Boden. Der Hunnen und seine Ehre ist hergestellt. Noch einmal bietet der Alte dem Sohne väterliche Liebe und Leben an, nahe bei ihm stehend und vielleicht — weniger mißtrauisch als der Sohn — die gebotene Vorsicht aus dem Auge lassend. Aber der Überwundene ist durch die Niederlage aufs heftigste gereizt: Ruhm und Beute ist dahin, der verachtete alte Hunne hat ihn besiegt. So führt er mit Wut und Ingrimm einen letzten Hieb der Verzweiflung nach Hildebrand. Der weicht aus, muß nun aber den Sohn, der sich nicht ergeben will, erschlagen.

So steht am Schluß der Vater an der Leiche des Sohnes, am Grabe seines Glückes. Die Gattin ist wahrscheinlich längst tot, der einzige Sohn nun auch: das Geschlecht erlischt.

Das ist das tragische Los des herrlichen, berühmten Helden: glänzend begann sein Leben, Heldenkraft und Heldentugend zierten ihn; er war — nach dem Gebote der feudalen Ethik — bis aufs äußerste treu seinem Herrn und — nach dem Gebote der Religion — bis zur Demütigung liebevoll gegen den trotzigen feindlichen Sohn; er war ein Held und ein Christ, voll einfachen Vertrauens auf den allwissenden und allmächtigen persönlichen Gott, den ihn die Kirche gelehrt, den Gott, der den Hoffenden gerecht und gnädig behütet und an die Grenze der Heimat, zum Sohne zurückgeführt hatte — wie er glaubte: in Wirklichkeit hatte er ihn aufgespart für das Gräßlichste, was es geben konnte. All das Glück, das Hildebrand als gerechten Lohn für sein Alter dem Gange seines Lebens nach erhoffen durfte und erhofft hat, liegt zerschlagen im Staube. Sein Leben ist vernichtet: Gott, der ja das Regiment der Welt führt, hat den tapferen, treuen, frommen Mann innerlich zerschmettert.

Warum das? Wie paßt das zu der Vorstellung eines gerechten, barmherzigen Gottes und zu der Überzeugung, daß Pflichttreue und wahrhaft christliches Handeln belohnt werden? Hildebrand, der alte Recke, ist nicht gewöhnt zu spekulieren: er wird keine Antwort wissen. Und der Dichter? Die erbarmungslose Tragik, die das ganze Gedicht durchzieht, der Gegensatz zwischen der harten, ungerechten Entwicklung des Weltgeschehens und der optimistischen Denkart Hildebrands beweist, daß auch *er* keine wußte. Wir können seine Gedanken am besten ausdrücken mit einigen Worten aus Kleists Familie Schroffenstein, deren Anschauung im ganzen und deren Handlung im einzelnen

unserem alten Gedicht sehr nahe steht.[1]) Da sagt Jeronimus, angesichts der unheimlichen Verwicklung der Ereignisse, die reißend der Vernichtung zustreben:

Aus diesem Wirrwarr finde sich ein Pfaffe!
Ich kann es nicht.

Und der milde Sylvester, der unserem Hildebrand entspräche, antwortet:

Ich bin dir wohl ein Rätsel?
Nicht wahr? Nun, tröste dich, Gott ist es mir!

Es ist das alte Problem von dem Widerspruch des populären, optimistischen christlichen Gottesbegriffs und der darauf gegründeten Lebensanschauung mit dem harten Weltgeschehen, wie es sich täglich, aber ganz besonders im Kriege offenbart, das Problem der Theodicee, das den alten und den modernen Dichter, den Zeitgenossen der Kriege Karls des Großen und den der Napoleonischen beschäftigte. Beide schließen ihre Dichtung mit einem Fragezeichen: eine Antwort geben sie nicht.

§ 22. Fortsetzung.

Kritische Bemerkungen.

Von den Ergebnissen des vorigen Paragraphen aus gewinnt man den Standpunkt, die Ansichten zu beurteilen, die über den Gehalt des HL. geäußert sind. Nach Scherer[2]) ist das Hauptmotiv des Dichters die schreckliche Seelenqual, die erlitten, die Tat, die getan werden muß unter dem kategorischen Imperativ der Ehre. Es soll sich also um den Konflikt zwischen Vaterliebe und Heldenehre handeln, ein wichtiges Problem der altgermanischen Heldenethik. Dieser Meinung schließt sich Vogt an. Zwei der stärksten Mächte, Blutsverwandtschaft und Heldenehre, treten in Konflikt. Die erste, die natürliche Macht muß der idealeren geopfert werden. Andere verweisen noch auf die Stelle V. 18—26, wo ein Streit zwischen Treue gegen den Herrn und Liebe zur Familie im Sinne der ersten entschieden werde. So scheint das HL. zwei Fragen der Heldenethik seiner Zeit zu behandeln.

---

[1]) S. § 22. [2]) Litg. S. 31.

Das ist nicht richtig. Das Problem der Mannentreue wird im HL. nicht gestellt; es ist für die Dichtung von vornherein entschieden. Gewiß ist Hildebrand im tiefsten Schmerz von den Seinen gegangen, aber von einem Schwanken zwischen Liebe und Treue wird kein Wort gesagt. Unerschüttert tut Hildebrand seine Mannenpflicht. Und ebendas will der Dichter gerade ausdrücken. Denn er will ja zeigen, wie ein ethisch einwandsfreier und als selbstverständlich sofort gefaßter Entschluß des jungen Helden das erste Glied einer Kette von Ereignissen und Taten wird, die mit innerer Notwendigkeit im hohen Alter zur Blutschuld, zur Vernichtung des Lebensglückes führen. Auch das Problem der Ehre wird nicht in den Vordergrund gerückt. Gewiß steigert die Dichtung in feinster Weise die Beleidigungen Hadubrands: Hinterlist, Lüge, Feigheit wirft er dem Vater vor. Gewiß bringt diese Häufung und Steigerung der Angriffe auf seine Ehre den Alten, der sich lange beherrscht und schließlich geradezu gedemütigt hat, in heftige Erregung und läßt ihn den Kampf annehmen. Aber, was den Vater so ergreift, sind, wenigstens zunächst, nicht die Beleidigungen: sie gehen ja vom lieben Sohn aus, der ihn nicht kennen will und den er zu überzeugen hofft. Ihn ergreift vielmehr der Eindruck eines ungeheuren Unheils, das mit Notwendigkeit herankommt, nämlich der Blutschuld nächst versippter Männer, die sich nacheinander sehnen und sich doch nicht finden können, obwohl sie sich gegenüberstehen und sich bekannt gemacht haben. Zugleich damit dämmert Hildebrand der wahre Sinn seines Lebens, die darin von Anfang her angelegte ungeheure Tragik auf.

Man hat in dem Gedicht auch ein Bekenntnis zum Schicksalsglauben sehen wollen (Kauffmann S. 150): man stützte sich auf die Worte wê-wurt (V. 49), auch wohl môtti „dem es bestimmt ist" (V. 59) und skihit (V 49). Aber es ist nicht angängig, den Sinn des as. wurd, aisl. urdr, ags. wyrd dem ahd. Wort beizulegen, das nach den § 11 mitgeteilten Parallelen einfach „schweres Unheil" bedeutet. Auch in dem môtti braucht, der Grundbedeutung des Wortes gemäß, nichts Fatalistisches zu liegen: im Gegenteil, der Gedanke des Gedichts spricht dagegen. An der Regierung der Welt und des Weltgeschehens durch den irmingot, der ebendarum waltant genannt wird, zweifelt Hildebrand nicht. Aber er zweifelt an diesem Gott selbst, ob er der sein könne, den die christliche Kirche seiner Zeit verkündete. Der Schwerpunkt der Dichtung liegt nicht in der Wendung vom Theismus zum Fatalismus, sondern vom religiösen Optimismus zum Pessimismus.

Man versteht das Gedicht auch falsch und schwächt seinen Gedanken ab, wenn man irgendwo ein moralisches Unrecht herauskonstruiert und den Charakter des Sohnes gegenüber dem des Vaters herabsetzt. Das tut schon Lachmann (Kl. Schr. I, 408), wenn er von dem kampflustigen Unglauben und Übermut Hadubrands spricht. Ebenso Heinzel S. 48. Und Kauffmann S. 146: Hadubrand ist der jugendlich übereilte Heißsporn. Er „verkennt von Anfang an das Verhältnis, von welchem Hildebrand als gegebenem ausgegangen war, läßt sich vom Auge verführen, daß er nach Rüstung und Gebahren einen Hunnen vor sich habe, und hält an diesem auf Augenschein gegründeten Urteil mit leidenschaftlicher Zähigkeit fest". Auch Ehrismann spricht von rücksichtsloser Unbesonnenheit (S. 292). Gewiß, der junge Hadubrand ist leidenschaftlicher, erregbarer als der alte Hildebrand, und dies Temperament trägt viel zur Entwicklung der Handlung bei. Aber ins Unrecht darf man den Jungen nicht setzen, ohne den Gedanken des Gedichts ganz zu verkennen. Hadubrand hat ein hunnisches Heer und dessen Führer, dem Augenschein und der Wahrscheinlichkeit nach auch einen Hunnen, vor sich. Die Lage ist ernst und gefährlich: Zweikampf zwischen den Heeren. Hadubrand kennt, wie jeder seiner Volksgenossen, das Wesen der Hunnen: Tücke, Lüge, Feigheit. Der Vater ist lange weg, höchstwahrscheinlich tot. Muß er da nicht den Worten des Gegners größtes Mißtrauen entgegensetzen? Muß er es nicht um so mehr, da dieser so schnell zu verdächtiger Freundlichkeit übergeht? Immer wieder weist das Gedicht auf das hunnische Wesen hin. Das ist es, was die beiden Blutsverwandten trennt, das Mißtrauen immer steigert und so die Kluft verbreitert. Hadubrands Unglück ist dabei, daß er den warmen Ton väterlicher Liebe aus den Worten des Gegners nicht heraushört. Aber das ist eben die Tragik seines Lebens: er kann es nicht, und es ist nicht seine Schuld, daß er es nicht kann. In der feinsten Weise läßt der alte Dichter Hadubrands erste Rede mit den bezeichnenden Worten beginnen: dat sagêtun mî ûsere (swâse?) liuti alte anti frôte dea êrhina wârun, dat Hiltibrant hætti mîn fater. Das Jugendschicksal eines Waisen, der von Anfang an Vater — und gewiß auch Mutter — entbehren mußte, steht vor der Seele des Hörers. Ihm muß das feine Gefühl für die Stimme des Blutes fehlen. Und wieder knüpft sich die Tragik im Leben des Sohnes an die sittlich edle Tat des Vaters, Treue gegen den Herrn, an. Auch nach dieser Seite bringt Hildebrands edles Tun Unheil herauf.

Das lebhafte Temperament des jungen Helden kommt als psychologisches Moment hinzu: es hält das Mißtrauen stärker fest als es bei einem ruhigen, phlegmatischen Gemüt der Fall sein würde. Aber sicher würde Hadubrand anders denken und reden, wenn er nicht einen Hunnen, sondern einen Germanen vor sich hätte, und wenn nicht bei Beginn der Zwiesprache Idealbild des Vaters und Wirklichkeit so hart aufeinander gestoßen wären. Das Mißtrauen wird durch die Antipathie gestützt.

Es gibt vielleicht keine Dichtung, die dem HL. innerlich, nach Gedankengehalt, Stimmung und dramatischer Geschlossenheit, näher stünde als Kleists Schroffensteiner, auf die ich schon oben S. 177 hinwies.

Auch „Die Familie Schroffenstein" zeigt eine furchtbare Verwicklung der Ereignisse. Auf der einen Seite steht der maßvolle, ruhige, freundliche Sylvester mit seinem starken Gefühl für Sippe und seiner zunächst optimistischen religiösen Denkart; auf der Gegenseite der an sich edle, aber leidenschaftliche, gefühlsarme Rupert. Ein Mißtrauen erfaßt dessen Seele, und dies Mißtrauen macht alle Versöhnungsversuche Sylvesters unmöglich; all dessen edle, verwandtschaftliche Bemühungen, all seine Redlichkeit schlagen mit strenger Notwendigkeit zum Unheil aus. Die Geschehnisse verschlingen sich unheilbar, die Handlung rollt mit unerbittlicher Tragik ab und führt schließlich in größter Folgerichtigkeit zu dem Ende, daß beide Väter jeder das einzige Kind niederstrecken. Vor allem aber, und das ist einer der Hauptgedanken Kleists, kommt im Verlauf der Handlung Sylvesters freundlich-optimistische religiöse Anschauung ins Wanken: Stufe für Stufe kommt dieser von ihr zurück, statt Gott wird mehr und mehr vom Schicksal geredet bis V. 1212—14 jene schon oben S. 177 zitierten verzweifelten Worte gesprochen werden. Und wie dem alten Hildebrand V. 48—53 der tragische Sinn seines Lebens aufdämmert, so sagt Sylvester in ähnlicher Stimmung (V. 2019—23):

> Es ist ein trüber Tag
> Mit Wind und Regen, viel Bewegung draußen. —
> Es zieht ein unsichtbarer Geist gewaltig
> Nach einer Richtung alles fort, den Staub,
> Die Wolken und die Wellen.

Er fühlt, es waltet ein unverständliches Wesen über dem Weltgeschehen: sein optimistischer Gottesbegriff ist hin.

Ehrismann (Beitr. 32, 270) meint, der Grundgedanke des Gedichts sei ein religiös-ethischer: Gott waltet des Rechts und offenbart es im Kampf, der als Gottesurteil zu verstehen sei. „Recht und Sitte sind die ethischen Gesetze, unter denen das Leben jener Menschen steht, der dawider strebende [Hadubrand] muß untergehen. Sie bilden die Richtschnur für das Handeln des Alten, mag ihm auch ein Stück seines inneren Lebens dabei zertrümmert werden" (S. 291). „Von vornherein ist bestimmt, daß der siegt, der das Recht und somit Gott für sich hat, und nur diesem kann der Dichter eine fromme Gesinnung verleihen, und nicht dem Besiegten, der für das Unrecht kämpft; sonst würde die Gerechtigkeit Gottes mit sich in Widerspruch geraten." „Der Siegende ist der Gerechte, der andere ist der Lügner, so entscheidet das Gottesgericht" (S. 292). „In dem Konflikt zwischen Rechtsbewußtsein und dem durch das Verhängnis auferlegten Pflichtgebot liegt der tragische Grundgedanke des Gedichts" (ebd.). Ich brauche nicht nachzuweisen, daß Ehrismann ebenso wie seine Vorgänger den Gedanken des HL. verkennt. Wenn man nicht streng methodisch den Gehalt einer Dichtung zu bestimmen unternimmt, wenn man nicht alle Winke des Dichters erschöpfend berücksichtigt, geht man immer fehl.

Bemerken will ich noch, daß Piper (Nat. Lit. S. 142) sagt: „Unchristlich und gottlos ist freilich das verwegene Wagen, in welchem Hildebrand, obgleich er ihn erkennt, den Kampf gegen Hadubrand, seinen Sohn, unternimmt, und ihm geschieht ganz recht, wenn er ... schließlich siegt; allein so dachte man nicht in der Zeit, wo dies Lied entstand." Mehr kann man den Sinn des alten Gedichts nicht mißverstehen.

§ 23. Der Gedankenhintergrund des HL.

Die Fragen der Theodicee sind es, mit denen sich das HL. abmüht. Der Gott, den Hildebrand von Anfang an verehrt hat, ist der irmingot, der deus universalis, der große Gott, der über alle Welt und Menschen hin waltet, der obana ab heuane alles sieht, die Wahrheit kennt und für sie eintritt. Denn nur weil der alte Hildebrand darauf vertraut, daß Gott die Wahrheit seiner Worte bezeugen werde, schwört er zweimal feierlich bei ihm. Hildebrands Gott ist aber auch der waltantgot, der alles im Himmel und auf Erden regiert, also auch Unheil verhüten kann, wenn er nur will.

Er waltet gerecht, er wird nicht zulassen, daß Sohn und Vater gegeneinander das Schwert ziehen müssen; der rechtschaffene, tapfere, geduldige Mann wird vielmehr, mag sein Glück auch oft und lange verdüstert werden, so geführt, daß ihm endlich der Lohn für sein wackeres Verhalten zuteil wird. Hildebrands Gott ist auch stark persönlich: er ist der Herr, der im Himmel thront, aber mit seinem Wollen und seiner Kraft überall am Werke ist, wie ein weitschauender, gerechter, doch unter Umständen auch strenger König.

Diese lebendige optimistische Auffassung von Gott und Leben hat sich der alte Recke lange Jahre seines Lebens hindurch bewahrt, sie ist ihm auch persönlich erworbener Besitz geworden. Auf der Höhe dieser Überzeugung steht er im Anfang unseres Gedichts, da wo sich der Sohn zu erkennen gibt. Woher stammt sie? Sie ist natürlich christlich, allerdings nicht spezifisch neutestamentlich, sie trägt deutlich alttestamentlichen Charakter. Welche biblischen Bücher in Betracht kommen, lehrt ein Blick in den Fuldaer Codex.

Vor dem Hildebrandslied stehen das Buch der Weisheit Salomos (Liber Sapientiae), Jesus Sirach (Ecclesiasticus) und der Anfang von Salomos Gebet aus Regum III (I. Könige 8, 22—31). Man braucht diese alttestamentlichen Stücke nur flüchtig zu lesen, um sofort zu sehen, daß sie getragen sind von jener optimistischen Gottes- und Lebensanschauung, die auch ursprünglich diejenige Hildebrands war. Ich gebe einige Belege.

Salomo betet vor der Gemeinde an Gottes Altar; er entwickelt seine Gottesvorstellung. V. 39: „So wollest du hören im Himmel, in dem Sitz, da du wohnest, und gnädig sein, und schaffen, daß du gebest einem jeglichen, wie er gewandelt hat, wie du sein Herz erkennest; denn du alleine erkennest das Herz aller Kinder der Menschen." 41 f.: „Wenn auch ein Fremder, der nicht deines Volkes Israels ist, kommt aus fernem Lande . . . so wollest du hören im Himmel, im Sitz deiner Wohnung, und tun alles, darum der Fremde dich anruft; auf daß alle Völker auf Erden deinen Namen erkennen, daß sie auch dich fürchten, wie dein Volk Israel . . ." 49: „So wollest du ihr Gebet und Flehen hören im Himmel, vom Sitz deiner Wohnung, und Recht schaffen." Vgl. noch V. 23, 27, 60.

Weisheit 1, 6 lesen wir: „Gott ist Zeuge über alle Gedanken, und erkennet alle Herzen gewiß, und höret alle Worte." 3, 9: „Die ihm vertrauen, die erfahren, daß er treulich hält." 11, 22: „Aber du hast alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Denn groß Ver-

mögen ist alle Zeit bei dir, und wer kann der Macht deines Arms widerstehen?" 11, 24 f.: „Aber du erbarmest dich über alles; denn du hast Gewalt über alles . . . denn du liebest alles, das da ist, und hassest nichts, was du gemacht hast, denn du hast freilich nichts bereitet, da du Haß zu hättest." V. 27: „Du schonest aber aller; denn sie sind dein, Herr, du Liebhaber des Lebens." 12, 15: „Weil du denn gerecht bist, so regierest du alle Dinge recht, und achtest deiner Majestät nicht gemäß, jemand zu verdammen, der die Strafe nicht verdient hat . . ." V. 18: „Aber du, gewaltiger Herrscher, richtest mit Lindigkeit, und regierest uns mit viel Verschonen; denn du vermagst alles, was du willst."

Sirach 1, 7 f.: „Einer ist weise, der allerhöchste, der Schöpfer aller Dinge, allmächtig, ein gewaltiger König und sehr erschrecklich, der auf seinem Thron sitzet, ein herrschender Gott." 1, 19: „Wer den Herren fürchtet, dem wird's wohl gehen, und wenn er Trostes bedarf, wird er gesegnet sein." Vgl. 2, 1—15. 16, 14: „Alle Wohltat wird ihre Stätte finden; und einem jeglichen wird widerfahren, wie er's verdienet hat." Vgl. 17, 16—19. 18, 2: „Der Herr ist allein gerecht; niemand kann seine Werke aussprechen; wer kann seine großen Wunder begreifen?" Ebd. V. 12: „Eines Menschen Barmherzigkeit gehet allein über seinen Nächsten; aber Gottes Barmherzigkeit gehet über alle Welt." 25, 8: „Das ist der Alten Krone, wenn sie viel erfahren haben, und ihre Ehre ist, wenn sie Gott fürchten."

Das stark Persönliche des Gottesbegriffs tritt hervor 36, 1 ff., 46, 1 ff. 39, 21 ff.: „Alle Werke des Herrn sind sehr gut, und was er gebeut, das geschieht zu rechter Zeit. Und man darf nicht sagen: was ist das? was soll das . . . Denn was er durch sein Gebot schaffet, das ist lieblich, und man darf über keinen Mangel klagen an seiner Hilfe. Aller Menschen Werke sind vor ihm, und vor seinen Augen ist nichts verborgen. Er sieht alles von Anfang der Welt bis ans Ende der Welt, und vor ihm ist kein Ding neu. Man darf nicht sagen: was ist das? was soll das? denn er hat ein jegliches geschaffen, daß es zu etwas dienen soll . . . Alles, was von Anfang geschaffen ist, das ist dem Frommen gut, aber dem Gottlosen schädlich." Vgl. ebd. V. 38—41; 42, 18—21.

Diese Vorstellung von Gott und Leben ist es, die dem Dichter des alten HL. zusammengebrochen ist, so daß er zweifelnd, vielleicht verzweifelnd vor dem Rätsel des Weltgeschehens steht. Aber woher nahm er die Mittel seine Skepsis zu nähren, den Mut sie auszu-

drücken? Die Antwort scheint mir nicht schwer: aus dem biblischen Buch, das ebendiese Probleme ausführlich behandelt, aus dem Hiob.

Die optimistische Denkart wird in diesem bedeutenden Werke dargestellt in den Reden der Freunde. Eliphas 4, 7: „Lieber, bedenke, wo ist ein Unschuldiger umkommen? Oder wo sind die Gerechten je vertilget?" Bildad 8, 3: „Meinest du, daß Gott unrecht richte, oder der Allmächtige das Recht verkehre?" Dazu 8, 6; 11, 13—17; 36, 5—12; besonders 38, 1 ff. Dieser Anschauung stellen nun die Reden Hiobs schwere Zweifel gegenüber, und eben in diesen Reden des Gequälten findet sich, allerdings vollkommen entwickelt, die verzweifelte skeptische Stimmung und Gottes- nebst Lebensanschauung, wie sie nach meiner Darlegung auch dem alten Dichter des HL. aufgegangen ist. Der Übergang von der ruhigen, optimistischen Denkart des Sirach und der Weisheit zu einer pessimistischen ist im Hiob ganz vollzogen, und das Ergebnis wird breit dargelegt: der Dichter des HL. bleibt bei dem Fragezeichen stehen. Hiobs Reden sind gleichsam die Fortsetzung, Fortentwicklung und Darlegung der Empfindungen und Gedanken, die Hildebrand am Schluß des Gedichts in sich hegt. Vgl. Hiob 23, 2 ff. 9, 15—22. Ebd. 29: „Bin ich denn gottlos? Warum leide ich denn solche vergebliche Plage?" Dazu 13, 23. 19, 6—10: „So merkt doch einmal, daß mir Gott Unrecht tut, und hat mich sein Jagdstrick umgeben. Siehe, ob ich schon schreie über Frevel, so werde ich doch nicht erhöret. Ich rufe, und ist kein Recht da. Er hat meine Ehre mir ausgezogen und die Krone von meinem Haupte genommen, er hat mich zerbrochen um und um und läßt mich gehen; und hat ausgerissen meine Hoffnung wie einen Baum." Dasselbe könnte auch Hildebrand an der Leiche des Sohnes sagen. Vgl. noch 31, 5—6; 34, 5—6.

Im Buche Hiob werden die Zweifel des Unglücklichen durch das Eingreifen Gottes selbst behoben, der sich als den offenbart, als welchen ihn Hiob vor seinem Unglück gedacht hat (Kap. 38—39); schließlich wird Hiob belohnt. Aber der alte Dichter des HL. hat seine Zweifel an Gott und Leben nicht aufgegeben: sein Gedicht schließt mit einer Dissonanz, nicht mit einer Theodicee, Gott und seine Weltregierung bleiben ihm ein Rätsel.

Der Hintergrund des HL. ist also christlich. Braune hat das bereits mit Recht stark betont. Da der Verfasser ein Bayer war, der wohl zum Kloster Fulda Beziehungen hatte, versteht es sich auch daraus von selbst. Überdies ist wohl klar: ein Mann von der

geistigen Bedeutung und dem Horizont, wie der Verfasser des Urgedichts, muß zu der Schicht der Gebildeten im Frankenreiche Karls gehört haben, und die war christlich. Ein Rest germanischen Heidentums ist das HL. also auf keinen Fall. Aber andererseits: dieser bedeutende Dichter stand dem Christentum seiner Zeit, ja weil jeder Ausblick auf das Jenseitige vermieden wird, wohl dem Christentum überhaupt, zweifelnd, skeptisch gegenüber. Denn wer eine Handlung so führt, daß aus den edelsten Antrieben und Tugenden völlige innere Vernichtung des Helden und Zerstörung seines ganzen Geschlechts durch den Frevel der Blutschuld entspringt, wer in dieser Handlung Gott teilnahmslos der Entwicklung zuschauen läßt, der ist bis an die Grenze des Christentums vorgeschritten. Wo aber haben wir in der Zeit Karls des Großen einen solchen selbständigen Denker zu suchen?

H. Reuter hat in seinem ausgezeichneten Buche „Geschichte der religiösen Aufklärung im Mittelalter, 1875" nachdrücklich darauf hingewiesen, daß man das Mittelalter einseitig beurteile, wenn man meine, es sei bis zum XIII. Jh. hin nur eine Periode des Glaubens und Aberglaubens[1]). Neben der kirchlichen Orthodoxie hat es schon seit dem VIII. Jh. eine Aufklärung der verschiedensten Schattierungen gegeben, die allerdings erst im XIII. Jh. zur vollen Höhe des Radikalismus kam und in weitere Kreise drang. Die einseitig kirchliche Überlieferung verdeckt sie, ohne doch ihre Spuren ganz zu vertilgen. Reuter beklagt diesen Mangel der Quellen mit Grund[2]), aber an manchen Stellen kann die Nationalliteratur helfend einsetzen. So, wie mir scheint, in unserem Falle.

Hauck hat in seiner Kirchengeschichte Deutschlands[3]) ein Bild von der katholischen Frömmigkeit der Franken entworfen: sie hat sich vom VI. bis IX. Jh. nicht allzusehr verändert. „Die lebendige Überzeugung des Volkes spricht sich in dem allen aus, daß der Mensch und des Menschen Los ganz in Gottes Hand steht." „Mit der Überzeugung der Abhängigkeit von einer höheren Macht verband sich unmittelbar das Bewußtsein der sittlichen Verpflichtung Gott gegenüber." Dafür tritt Gott unmittelbar für Recht und Unschuld ein: Beweis die Anschauungen vom Gottesurteil[4]). Denn Gott ist gerecht, aber auch barmherzig und geduldig; er ist der Urheber des Friedens

---

[1]) a. a. O. S. VIII. [2]) S. X—XI.
[3]) Bd. II, S. 765 ff. [4]) S. 768.

und der unsichtbare Heiland der Welt[1]). Viel Wunder- und Aberglauben legte sich an diese Vorstellungen an.

Es sind eben jene oben erwähnten populären altjüdischen Gedanken, die hier wiederkehren. Der alttestamentliche Leistungsbegriff wird durch die Beicht- und Bußpraxis erneuert[2]). Nur steht der Ausblick auf Himmel und Hölle mahnend dahinter. Vgl. auch S. 799 f.

Unter der Einwirkung der genialen Persönlichkeit Karls des Großen und der Bildung, die er förderte, verschob sich dies Bild in der oberen Schicht der Zeitgenossen, die von jener geistigen Bewegung berührt wurden. Die Verschiebung hing mit der Pflege der klassischen Literatur zusammen, welche mit der der kirchlichen Hand in Hand ging. Karl knüpfte bewußt an die Verhältnisse des römischen Reiches im IV. Jh., an den Gedanken der Konstantinischen Staatskirche an. Sein durchdringender Verstand, sein Realismus in politischen Dingen verband sich, weil sie ihm zusagten, mit den Gedanken, die eben die spezifisch römische Literatur (Cicero, Horaz) bot. Es waren vor allem die Gedanken der stoischen Popularphilosophie, welche ihrerseits mit der Idee des Gott-λόγος als der Weltvernunft und dem Weltgesetz zusammenhängen: strenge Naturkausalität, Neigung zum Determinismus, innere Festigkeit des Weisen dem Unglück gegenüber, Humanität, Vernunftreligion usw. Diese antiken Bestandteile verschlangen sich natürlich eng mit spezifisch christlichen Gedanken, um so mehr, als das Christentum in den ersten Jahrhunderten eine Fülle von Gedanken aus dieser Sphäre aufgenommen hatte und ihnen darum immer entgegenkam. Die private religiöse Anschauung Karls, die Reuter S. 8 ff. zeichnet, scheint mir in den wesentlichen Punkten alttestamentliche — Karl nannte sich in seiner Hofgesellschaft David — und stoische Gedanken zu verbinden, die Neigung zum Vernünftigen, Rationalen macht sich jedenfalls stark bemerkbar.

Bildete die kirchlich-orthodoxe Anschauung den rechten Flügel der Meinungen, Karls Überzeugungen die Mitte, so gab es höchstwahrscheinlich auch eine Linke. Das Einströmen der lateinischen Bildung machte sicherlich skeptische Gedanken bekannt, und warum soll dann der Radikalismus gefehlt haben, wenn das Alte Testament im Hiob und Ecclesiastes (Koheleth) unmittelbar, die Sapientia in ihren polemischen Abschnitten (z. B. Kap. 2, 1—11) mittelbar radikale Ansichten kennen lehrte? Theodulf hat mehrere Gedichte,

---

[1]) S. 769. [2]) S. 792.

in denen Gedanken aus diesem Problemkreise behandelt werden. Vgl. Theodulf, Poetae aevi Carol. I Nr. XIII (S. 467), De dispensatione divina, que saepe occulta est, nunquam tamen iniusta. Da heißt es:

O vis, o decus, o excelsi gloria sensus,
quae mirari omnes, noscere nemo valet.
Multa regi varie qui humana in gente videmus,
Ignarique sumus, cur quid et unde fiat.
Nam mala saepe bonos, reprobos bona saepe sequuntur,
Et bona saepe bonos et mala saepe malos.
. . . .
Omnia iudiciis sunt haec moderata supernis,
Sunt saepe occulta haec, nunquam inhonesta tamen.

Das Gedicht nimmt eine optimistische Wendung: der Ausblick auf das jüngste Gericht, das endlich alle Widersprüche ausgleicht, macht den Schluß. Ähnliche Gegenstände kehren in Theodulfs Gedichten öfters wieder. Nr. VII: De eo quod plerumque reprobis prospera sunt. (Nach Psalm 143). Vgl. auch S. 463. De eadem re in Hieremia (12, 1 ff.), de eadem re in Job (21, 7 ff.). Sie hängen mit der stark ethischen Denkweise des Dichters zusammen, die besonders in dem Gedicht De vitiis capitalibus (S. 445 ff.) hervortritt.

Theodulf löst das Problem, das ihm die Betrachtung des Weltgeschehens aufdrängt, im Sinne des Christentums. Konnte es nicht solche geben, die sich zu dieser Lösung nicht durchzuringen vermochten, die sich damit einem gewissen Radikalismus näherten?

Den alten Dichter des HL. möchte ich unter diesen Männern suchen, mindestens hat er mit jenen Problemen gerungen und die christliche Lösung nicht — oder noch nicht — angenommen. Ich möchte auch glauben — Sicherheit gibt es in dieser Sache natürlich nicht —, daß man ihn und seine Stellung zu den geistigen Bewegungen der Zeit in Fulda kannte und darum sein Gedicht in den Codex hineinschreiben ließ. Denn die Fuldaer Hs., deren Inhalt oben § 1 besprochen worden ist, scheint mir nicht willkürlich und planlos zusammengeschrieben. Ich erlaube mir hier auszusprechen, was ich vermute, möchte aber das entscheidende Urteil darüber den Kennern des mittelalterlichen Schreib- und Handschriftenwesens und der deutschen Missionsgeschichte überlassen.

Der Kern der Hs. enthielt, wie oben festgestellt wurde, die Weisheit Salomos und den Jesus Sirach nebst den in herkömmlicher Weise vorangeschickten Einleitungen und Kapitelüberschriften. Beide

biblischen Bücher stehen in der Vulgata hintereinander, gehörten in der Überlieferung ohnehin zusammen. Es sind gerade die Schriften, die den kräftigen optimistischen Theismus und die darauf gebaute Lebensanschauung lehren, Schriften, die in einer naiven und nicht spekulierenden Zeit von der größten Wirkung und Bedeutung sein mußten. So wie der Codex ursprünglich vorlag, war er eine der Hss. biblischer Bücher, wie es viele gab. Dann schrieb man das Gebet Salomos hinzu. Der Schreiber hatte dazu sicherlich Auftrag von seinem Oberen: denn daß in der Fuldaer Schreibstube ein Mönch in einen wertvollen Pergamentcodex eintrug, was ihm gerade paßte, wenn er seiner Ordenspflicht zu schreiben genügen wollte, wird niemand annehmen. Nun trägt das Gebet eben jenen Gottesbegriff in voller Klarheit und Breite vor: es paßt sachlich vorzüglich zu der Gottes- und Weltanschauung der beiden vorausgehenden Schriften. Liegt da nicht die Annahme nahe, daß es eben wegen dieses sachlichen Zusammenhangs dem Schreiber als Schreibleistung befohlen war? Nach dieser Eintragung schreibt eine neue Hand vorn die Oratio et preces contra obloquentes hinein. „Gegen solche, die widersprechen," richten sich die Gebete. Einen Kampf der Wahrheit gegen den Irrtum, der Gottesfurcht gegen die Härte der Ungerechtigkeit oder gegen trügerische Schmeichelei setzen sie voraus. Es sind Bestandteile einer Messe: also Zeugnisse dafür, daß man in dem Kampfe des Christentums gegen seine Feinde dauernd auf der Hut sein und Gottes Hilfe erflehen mußte. Man fragt sich: wer sind diese Widersacher der christlichen Religion? Warum schrieb man diese Formeln gerade in unsern Codex?

Einen Fingerzeig gibt das andere Stück, das derselbe Schreiber kopiert hat, die Homilie des Origenes. Hier versucht der Kirchenvater des dritten Jahrhunderts den schwierigen Einwurf der Heiden zu beantworten: warum verurteilt die Kirche alle Gottesfeste und Gottesopfer so völlig, da doch Gott selbst in der geoffenbarten und unfehlbaren Heiligen Schrift — Alten Testamentes — Feste (Passah u. a.) eingesetzt hat und Opfer, auch blutige, verlangt? Diese Frage war eine der allerwichtigsten in der Auseinandersetzung des jungen Christentums mit dem römisch-griechischen Kultuswesen. Origenes weist mittelst der damals üblichen allegorischen Methode nach, daß der Anstoß zu Unrecht genommen werde. Denn alle jene Feste und Opfer des Alten Testaments seien geistlich zu deuten: mit grob sinnlichem Tempelkult hätten sie gar nichts zu tun.

Welches Interesse hat nun der Urheber der Eintragung in unserem Codex daran, neben den „Bitten gegen die Widersprechenden" gerade diese Homilie abschreiben zu lassen? Im Reiche Karls des Großen war solche Polemik doch gegenstandslos geworden. In den fränkisch-oberdeutschen Gebieten allerdings, nicht aber in dem eben eroberten Sachsen.

Im alten Sachsenland war damals eine ungeheure geistige Bewegung. Seit 776 schien es nicht nur politisch unterworfen, sondern auch verchristlicht, wenigstens insofern sich die heidnischen Sachsen hatten taufen lassen. Aber natürlich war dies neue Christentum meist nur Firnis der Oberfläche. So beginnt Karl der Große seit 776 eine starke Missionierung der Unterworfenen. Das sächsische Gebiet wurde in Missionsbezirke zerteilt: einen von diesen erhielt das Kloster Fulda, aus dem die Hs. des HL. stammt; sein Abt Sturm († 779) hat in Sachsen gewirkt. Ein Ercambert wird Mitte der 90er Jahre als Bischof von Minden genannt: er hatte nahe Beziehungen zu Fulda. Trotz aller Aufstände der Sachsen wird also im letzten Viertel des VIII. Jh. unter ihnen eifrig fürs Christentum gearbeitet[1]).

Man bedenke, was die schnelle, oft gewaltsame Verchristlichung des Sachsenlandes bedeutete. Ein uralter Glaube an Götter wie Wodan, Donar, Saxnot sollte ausgerottet, die ganze Sitte und Staatsverfassung, die mit diesem heidnischen Glauben zusammenhing, sollte umgestimmt werden. Und dieser germanische Glaube saß gerade bei den Sachsen sehr tief und hatte sich rein von römisch-christlichen Einflüssen erhalten. Das religiöse Streben des Volkes war vor allem darauf gerichtet, nichts wider den Willen der Götter des Volkes zu tun. Dieser Wille aber war hart und durch Bitten nicht zu bewegen. Unnahbar, furchtbar walteten die Götter und taten, was ihnen gut dünkte: der Mensch hatte sich schweigend zu unterwerfen und mußte sich hüten, ihren Zorn zu reizen. Und so verstand der Sachse auch das Weltgeschehen: was ihn traf, Glück oder Unglück, das verhängten die Götter. Warum sie es taten? Weil es ihnen so beliebte: Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Gnade, ethische Tugenden waren nicht die Eigenschaften eines Wodan oder Donar[2]).

Diesen harten und zugleich eng nationalen Gottesbegriff zu stürzen, einen edleren, sittlichen, umfassenderen an seine Stelle zu setzen,

---

[1]) Vgl. Hauck II, S. 385ff. [2]) Ebd. S. 372ff.

wird darum die erste Sorge der christlichen Mission gewesen sein. Kein anderer als der faßliche, populäre des persönlichen einen Gottes aller Welt, aller Menschen, der, im Himmel thronend, alles nach seinem Willen beherrscht und bestimmt, aber dabei gerecht in Lohn und Strafe über den Menschen waltet und barmherzig auf das Gebet des Guten und Frommen hört, war geeigneter zur Verkündigung. Unbeschadet der Einprägung auch der andern christlichen Lehren mußte es der Kirche gerade bei den Sachsen doch zunächst auf diesen Gottesbegriff ankommen, und darauf, Leben, Sitte, Sittlichkeit, Staat mit ihm zu durchdringen. Man fand diese Gottes-, Welt- und Lebensanschauung vielleicht am reinsten, eindringlichsten und praktisch am brauchbarsten in der Weisheit und im Jesus Sirach ausgeprägt. Andere Stellen und Bücher des Alten Testaments — Gebet Salomos, Sprüche Salomos — traten hinzu und so wäre es kein Wunder, wenn man in Fulda derartige Stücke für den Missionsgebrauch in einer Hs., wie unser Codex ursprünglich eine war, vereinigt hätte[1]).

Den stärksten Widerstand mußten die christlichen Missionare bei den sächsischen Priestern und ihrem Anhang finden. Denn diese waren — wie einst die römischen — durch die neue Religion in ihrer politischen Macht und ihrer wirtschaftlichen Existenz schwer bedroht. Und wie einst in Rom, so hat auch in Sachsen ohne Zweifel die Frage der Opfer und Feste eine große Rolle gespielt. Man übertrage nur die Sache ins Moderne und überlege, wie tief die Sitte der Opfergaben und der Feste wirtschaftlich und kirchenpolitisch ins Volks- und Staatsleben eingreift. So ist damals im Sachsenlande sicherlich stärkster Widerspruch, heftigstes Widerstreben in Theorie und Praxis, Polemik in Rede, Aufhetzung des Volkes mit der Tat eingetreten und hat die Gemüter aufs äußerste erregt. Auch dagegen mußte die Kirche ihre Sendboten wappnen: es begreift

[1]) Steinmeyer teilt mir freundlichst mit: „Ich habe mir die Photographie des Bl. 76a nochmals angesehen und bin fest überzeugt, daß das Gebet Salomos in einem Zuge hinter dem Ecclesiasticus aufgezeichnet wurde, nicht ein späterer Nachtrag zur Raumfüllung ist. Es muß als integrierender Bestandteil des Ecclesiasticus aus der Vorlage übernommen sein; auch steht an seinem Schluß Explicit, so daß es nicht als unvollständig angesehen werden kann." Meine Bemerkung oben würde sich dann schon auf die Vorlage unserer Fuldaer Hs. beziehen. Der letzteren fiele nur die Erweiterung des alten Missionscodex durch Oratio, Homilie und HL., also durch die auf obloquentes bezüglichen Stücke, zu. [Korrekturnote.]

sich, wenn man einem Missionscodex wie dem oben vorausgesetzten, in der Homilie des Origenes die Mittel zur theoretischen Bekämpfung solcher Widersprecher beigab und dem Kultus eine Missa contra obloquentes einfügte, um sich Gottes Hilfe bei dem Kampfe für seine Ehre zu erbitten. In der römischen Liturgie findet sich diese Messe nicht; sie ist vielleicht erst in Fulda formuliert worden.

Der Inhalt der „Weisheit Salomonis" war auch sonst für die Missionspredigt geeignet. Ist nicht 1, 1 eine zeitgemäße Mahnung an die Großen im Sachsenlande: diligite iustitiam, qui iudicatis terram? Gab sie nicht unmittelbar reichen Stoff zur Polemik gegen die Heiden an die Hand? Vgl. 12, 3 ff., 13, 1 ff., 14, 11 ff., 15, 4 ff. Man kann sich kaum ein besseres Buch in der Hand des missionierenden Geistlichen vorstellen als den Liber Sapientiae.

Der Codex der Fuldaer Klosterbibliothek war also — so vermute ich — gedacht als Missionshandschrift, als Zusammenstellung von Schriften und Stücken, die man bei der Bekehrung der benachbarten Sachsen verwenden und mit denen man den Lehren und Forderungen der heidnischen Priester entgegentreten konnte. Es waren in Sonderheit Schriften und Stellen, die den national beschränkten, harten Göttern der Sachsen den einen Gott, den Herrn über alle Welt, den gerechten und gnädigen entgegenstellten, den allwissenden und allwaltenden Christengott im Himmel. Eben dieser Christengott aber ist mit dem irmingot obana ab heuane, dem waltantgot gemeint, zu dem in unserem Gedicht der treue und liebevoll demütige Hildebrand zweimal vergeblich ruft — und an dem er, wie auch der Dichter selbst, verzweifelt. Also fällt auch das HL. seinem Gedankengehalt nach in den Rahmen der Hs.: es ist ein Beispiel — offenbar ein in Fulda bekanntes und berühmtes —, es ist ein Beispiel für eine andere Art des Widerspruchs gegen die Lehre der Missionare, die den Kern derselben traf und zu zerstören drohte. Eben darum schrieb man es in den Codex hinein.

Wir erinnern uns jetzt des Ergebnisses der §§ 6—12. So werden wir unser Gedicht auch literarhistorisch einordnen können.

Der Verfasser des HL. — oder vielmehr der Verfasser des wertvollen Kerns desselben, denn zwei Dichter haben an dem vorliegenden Text gearbeitet — der Hauptdichter unseres Liedes war ein Bayer, dessen Sprache ostfrk.-fuldischen Einfluß verrät. Dieser Dichter bemüht sich, auffallenderweise altsächsisch zu schreiben. Er hat dat und ik, twêm statt zweim, mî statt mir und dergleichen.

Aber er bringt richtiges Niederdeutsch nicht fertig: immer kommen ihm seine hochdeutschen Formen dazwischen. So hat er ein merkwürdiges Gemisch von Sächsisch und Hochdeutsch. Er ist auch in seiner Verskunst von as. Versgewohnheiten abhängig (S. 174). Aber er hat wohl seine Stabreimtechnik erst eigens für einen besonderen Zweck erlernt: Mängel (§ 14) und Eigenheiten (S. 71 ff., 129) derselben, die auf die Technik strophischer Dichtung hindeuten, scheinen darauf hinzuweisen. Offenbar hat dieser hd. Dichter sein Werk, das gegen 800 verfaßt ist, für ein sächsisches Publikum bestimmt, lebte also zur Zeit der Abfassung des HL. wohl am Hofe eines sächsischen Edeln als dessen Hofdichter. Wenn nun Ende des VIII. Jh. ein oberdeutscher Dichter an einem sächsischen Hofe gegen den Gottesbegriff der Kirche Widerspruch erhebt, wenn er zugleich in Anlehnung an Hiob eine Weltauffassung nahelegt, die in einem sehr wesentlichen Punkt an die heidnisch-sächsische anklingt, so dürfen wir wohl sagen: im HL. spricht ein Mann zu uns, der, von Hause aus ein Christ, den Kampf des Heidentums und Christentums mit Teilnahme und tiefstem Verständnis miterlebt hat, und der, bekannt mit dem Hiob und biblischen Stücken verwandten Inhalts, vielleicht berührt von der Aufklärung der karolingischen Bildung, aus diesem geistigen Kampfe, aber sicher auch aus eigenem Erleben, eine Stellung gewonnen hat, die skeptisch zwischen Heidentum und Christentum liegt, — fast dieselbe, die tausend Jahre später Heinrich von Kleist in seiner „Familie Schroffenstein" einnimmt.

Berichtigungen und Nachträge.

Die Korrekturen dieses Buches habe ich fern von Büchern in den Stunden erledigt, die mir die Führung einer russischen Gefangenenkompagnie auf dem Truppenübungsplatz Grafenwöhr in der Oberpfalz ließ. Es sind deshalb allerlei Fehler stehen geblieben. Was ich bemerkt habe, verbessere ich hier: für anderes, was mir vielleicht entgangen ist, bitte ich um Nachsicht. Einige Nachträge mögen an dieser Stelle Platz finden.

S. 4, Z. 4 von oben. Zweifellos richtiger als das Sacr. Fuld., dem ich gefolgt bin, zieht Steinmeyer das Per als p (= per dominum nostrum) zum Vorausgehenden. — Z. 7 v. o. lies VERE DIGNVM. Es ist — wie mir Steinmeyer mitteilt — Abkürzung für ein Gebet, mit dem im Sacr. Fuld. alle Meßpräfationen beginnen. Der Text lautet: „Vere dignum et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, domine sancte, pater omnipotens, aeterne deus, per Christum dominum nostrum." Vgl. F. Probst, Die abendländische Messe vom fünften bis zum achten Jahrhundert. 1896. — Z. 21 und 30 v. o. lies „Schönfelder".

S. 7, Z. 4 v. u. lies „VIII./IX. Jh." Z. 9 v. u. lies „Enneccerus".

S. 8, Z. 9 v. u. lies „schließlich in etwa".

S. 16, Z. 2 v. u. lies „stereoskopischen".

S. 24, Text V. 6b lies „to dero".

S. 27 unter 1b) füge hinzu „V. 22: heraet für he[illegible]t".

S. 28 unter e) lies „öfter uo für ô, einmal ei für ê".

S. 32, Z. 2 v. u. lies „uo für ô, ei für ê". — Vor Z. 7 v. u. füge ein „22 heraet statt her raet".

S. 33, Z. 9 v. o. lies „18 (19?) Fehler".

S. 36, Z. 17 v. o. lies „40b—55". — Z. 4 v. u. lies „40b—62"; ebenso Z. 8 v. u.

S. 42, § 6 Überschrift lies „Die Sprachform". — Z. 2 v. u. streiche muotîn.

S. 43, Z. 5 v. o. lies „wg. đ, d". — Z. 18 v. o. lies „fast nur geistliche".

S. 44, Z. 5 v. u. lies „(as. fader)".

S. 52, Z. 2 v. o.: Es ist für ê — betont und unbetont — wohl in allen Fällen ein mittleres ē zu sprechen. Ausgesprochenes ė̄ ist jedenfalls ebenso wie volloffenes ę̄ zu meiden.

S. 80, Z. 6 v. o. füge ein: „V. 51a und 56b ist das Suffix -îg mit kurzem oder doch reduziertem, etwas offenem i zu sprechen; langes geschlossenes ī steigt zu hoch." — Z. 17 v. u. lies „Die ersten drei đ entstammen".

S. 82. Zu Nr. 1 füge: „miti als Präposition zweisilbig (V. 19, 67); in ênic das Suffix — ahd. -îg- — verkürzt mit offenem -i. Vgl. Holthausen § 133, 346 c)."

S. 86, Z. 1 v. u. lies „ostfrk. g". — Z. 2 v. o. lies „urg. ndd. -t- und -k-".

S. 87 oben füge ein: V. 19 und 67 miti aus as. midi und ahd. mit. „Als Präposition kommt miti im Ahd. nicht vor, denn auf die verderbte Glosse des Clm. 14 689 (Ahd. Gll. 1, 439, 42) miti h. stabin, wo alle andern Hss. mit aufweisen, ist kein Wert zu legen. Auch im As. findet sich midi nur im Cottonianus des Heliand, und zwar fünfmal (nach Heynes Glossar): 757 midi Josepe, 4699 midi thi, 4808 midi kraftu, 143 midi thinum wordun, 747 midi swerdu; außerdem einmal adverbial: thar midi 675. Derselbe Unterschied zwischen Präposition und Adverbium besteht nach DWB. 6, 2323 auch im Ndd. und im Fries. Das Ags. kennt nur mid, mid, auch in adverbialer Verwendung, wie die Belege bei Bosworth-Toller zeigen." (Mitteilung Steinmeyers). — Z. 12 v. o. lies „ahd. einîc."

S. 88, Z. 14 v. o. füge ein: „miti (19 a)". Ebenso Z. 6 v. u.: „miti (67 a)". Infolgedessen ändern sich die Ziffern: Sa. 47; auf S. 89 unter hd.-as. Z. 3 lies 8, Z. 9 lies 9, Sa. 47. Rechts davon Sa. 76. Ebenso in der nächsten Zeile. S. 88 Fußn. 2 lies „anderen entsprechenden".

S. 92, Fußn. 1 lies „uuâbnum".

S. 102, Z. 11/12 v. u. streiche „auch gegen — suert".

S. 106, Z. 2 v. u. lies „D II bei B".

S. 109, Z. 10 v. o. lies „Tab. IX a".

S. 110, Z. 13 v. u. lies „davon A = 14 24". — Z. 11 v. u. lies A' = 8 3".

S. 112, Z. 6 v. u. tilge zweimal 5 und lies „A' = 39 15 (?)". — Z. 8 v. u. lies „A = 5. 7. usw. 5. 13".

S. 137, Z. 10 v. u. lies „sagêtun".

S. 149, Z. 12 v. u. lies „zu V. 46/47".

S. 150, Z. 2 v. u. hinter „hast" Punkt.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

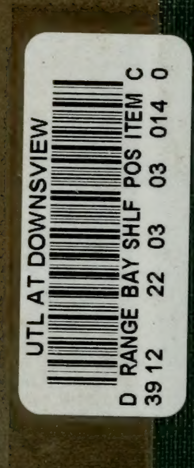
Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur.

Herausgegeben von **Franz Saran.**

8.

1. Zimmermann, Ernst, Goethes Egmont. 1909. XI, 161 S. geh. ℳ 3,—; gebd. ℳ 3,60
2. Michael, Wilhelm, Ueberlieferung und Reihenfolge der Gedichte Höltys. 1909. VIII, 170 S. Mit 1 Faksimile. geh. ℳ 3,—; gebd. ℳ 3,60
3. Döll, Alfred, Goethes Mitschuldigen. Mit Anhang: Abdruck der ältesten Handschrift. 1909. XIII, 274 S. geh. ℳ 5,—; gebd. ℳ 6,—
4. Becker, Carl, A. G. Kaestners Epigramme. Chronologie und Kommentar. I. Freundeskreis. — II. Literarische Kämpfe. 1911. VII, 230 S. geh. ℳ 6,—; gebd. ℳ 7,—
5. Grempler, Georg, Goethes Clavigo. Erläuterung und literarhistorische Würdigung. 1911. XVI, 205 S. geh. ℳ 4,—; gebd. ℳ 5,—
6. Spiess, Otto, Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“. Ein Beitrag zur Technik des Dramas. 1911. 74 S. Mit 1 Tafel. geh. ℳ 2,40; gebd. ℳ 3,—
7. Wüstling, Fritz, Tiecks William Lovell. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. 1912. XI, 192 S. geh. ℳ 5,—; gebd. ℳ 6,—
8. Schwartz, Hans, Friedrich Heinrich Jacobis „Allwill“. 1911. 78 S. geh. ℳ 2,40; gebd. ℳ 3,—
9. Hagenbring, Paul, Goethes Götz von Berlichingen. Erläuterung und literarhistorische Würdigung. Teil I: Herder und die romantischen und nationalen Strömungen in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts bis 1771. 1911. VIII, 83 S. geh. ℳ 2,80; gebd. ℳ 3,40
10. Kühlhorn, Walther, J. A. Leisewitzens Julius von Tarent. Erläuterung und literarhistorische Würdigung. 1912. XV, 84 S. geh. ℳ 2,80; gebd. ℳ 3,40
11. Kurz, Werner, F. M. Klingers „Sturm und Drang“. 1913. 163 S. geh. ℳ 3,60; gebd. ℳ 4,20
12. Röbbeling, Friedrich, Kleists Käthchen von Heilbronn. Mit Anhang: Abdruck der Phöbusfassung. 1913. XVI, 168 S. geh. ℳ 3,—; gebd. ℳ 3,60
13. Saran, Franz, Goethes Mahomet und Prometheus. 1914. XIX, 136 S. geh. ℳ 3,60, gebd. ℳ 4,20
14. Wöhlert, Hans, Das Weltbild in Klopstocks Messias. 1915. VII, 41 S. geh. ℳ 1,20; gbd. ℳ 1,70

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 22 03 03 03 014 0